

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

TESIS DOCTORAL

El dispositivo escenográfico-psicológico en el cine de Roman Polanski

DOCTORANDO
ALBERTO ROMÁN PADILLA DIAZ

DIRECTOR
PROF.DR. PEDRO POYATO SANCHEZ

TITULO: *EL DISPOSITIVO ESCENOGRÁFICO-PSICOLÓGICO EN EL CINE DE
ROMAN POLANSKI*

AUTOR: *Alberto Román Padilla Díaz*

© Edita: UCOPress. 2019
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
ucopress@uco.es



TÍTULO DE LA TESIS: El dispositivo escenográfico-psicológico en el cine de Roman Polanski

DOCTORANDO/A: Alberto Román Padilla Díaz

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis se ocupa del estudio de la escenografía en el cine de Roman Polanski como catalizador psicológico del mismo. Esta investigación se centra en un ramillete de filmes, *Repulsión*, *La semilla del diablo*, *El quimérico inquilino*, *Tess* y *El pianista*, y un cortometraje previo, *Cuando los ángeles caen*, que son abordados a partir de tres parámetros analíticos fundamentales, la *Imagen-espacio* de Antoine Gaudin, los *No-Lugares* de Marc Augé, y la *Cualidad-Potencia* propuesto por Gilles Deleuze, incorporando además nuevas categorías que, como los *No-Hogares*, complementaria de los *No-Lugares* o el *Personaje-espacio*, complementaria de la *Imagen-espacio*, arrojan nueva luz sobre la obra polanskiana.

El presente trabajo de investigación viene avalado por la publicación de dos artículos en revistas indexadas, *Fonseca Journal of Communication* de la Universidad de Salamanca, y *Escena, Revista de las artes* de la Universidad de Costa Rica, y de dos capítulos de libro de actas, el VIII Congreso Internacional de Comunicación Audiovisual de la Latina *Del verbo al bit* organizado por la Universidad de La Laguna, y el VII Congreso de Cine e Historia *VII Jornadas de Cine e Historia: La música en la pantalla* organizado por la Universidad Carlos III de Madrid.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 18 de Diciembre de 2018

Firma del/de los director/es

Fdo. Pedro Poyato Sánchez



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA

TESIS DOCTORAL

El dispositivo escenográfico–psicológico
en el cine de Roman Polanski

DOCTORANDO

ALBERTO ROMÁN PADILLA DÍAZ

DIRECTOR

PROF.DR.PEDRO POYATO SANCHEZ

Resumen:

El cine de Roman Polanski siempre ha versado sobre los límites y fronteras que existen entre la fantasía y la realidad, poniendo en juego las psiques de sus atormentados personajes en casi cualquier género cinematográfico que se precie, desde el drama a la comedia, pasando por el terror o incluso el subgénero bélico. Sin embargo, cada director o autor que ha probado a transgredir esta frontera, lo ha hecho siempre empleando una mirada única, mediante una técnica o un elemento común que les diferencia; por ejemplo, Tim Burton lo hace desde una mirada más gótica, David Lynch emplea unos guiones e historias cada vez más “laberínticas”, etc... En cambio, las constantes sorpresas sobre la ecléctica gama de géneros con la que Polanski sigue trabajando a día de hoy, hacen más difícil establecer una línea o *estilema* visual que una su filmografía.

Aún así, parece que sí hay un elemento que encadena visual y teóricamente la misma: la escenografía. Escenografía entendida no sólo como el conjunto de decorados y demás elementos espaciales que rodean a sus películas, sino las claves, significantes y significados de los mismos, pues son estas las que contribuyen a la riqueza visual del cine del director polaco. En su cine, nos encontramos ante una visión espacialmente pesimista y simbólica de lo que viven sus personajes, haciéndoles replantear incluso la noción sobre sí mismos. Lo que da forma a un más que interesante y necesario ejercicio teórico-práctico acerca del programa escenográfico-psicológico de las películas del director francés. El punto de partida del que partirá el estudio será un cortometraje de 1958 (antes de que Polanski rodase cualquier película) titulado *Cuando los ángeles caen* (*Gdy Spadaja Anioły*, Roman Polanski, 1958). A partir de las claves simbólico-espaciales que veamos en este corto estudiaremos su relación con una serie de películas importantes en la filmografía del director polaco como son *Repulsión* (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965), *La Semilla del Diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), *El quimérico inquilino* (*Le locataire*, Roman Polanski, 1976), *Tess* (*Tess*, Roman Polanski, 1979-1980) y *El pianista* (*The pianist*, Roman Polanski, 2002), creando un círculo escenográfico tan perfecto como las propias estructuras circulares de los guiones de Roman Polanski.

Résumé :

Le cinéma de Roman Polanski a toujours porté sur les limites ou les frontières entre le fantastique et la réalité, mettant en scène le psychisme de ses personnages dans presque tous les genres cinématographique que l'on peut apprécier: du drame à la comédie en passant par le film d'horreur ou le sous genre du film de guerre. Cependant, chaque réalisateur qui a entrepris de s'intéresser au passage de cette frontière l'a fait au travers d'un point de vue, d'une vision unique, au moyen d'une technique ou d'un élément qui les différencie, par exemple, Tim Burton s'y emploie avec un regard plus gothique, David Lynch met en scène des récits et des histoires toujours plus labyrinthique, ect. En comparaison, la surprise constante générée par la gamme de genres éclectique avec laquelle Polanski continue de travailler aujourd'hui, rend l'établissement d'une ligne ou d'un style visuel, pour qualifier sa filmographie, délicat.

Pourtant, il y a un élément qui, visuellement et théoriquement, reste constant dans sa filmographie: la scénographie. La scénographie n'est, ici, pas seulement comprise comme l'ensemble des décors et autres éléments spaciaux qui apparaissent dans ses films, ce sont aussi les clés, les signifiants et les significations de ceux-ci, car ce sont eux qui contribuent à la richesse visuelle du cinéma du réalisateur français. Si ces espaces se résumaient à des mots angoisse, oppression, claustrophobie, romantisme ou même existentialisme seraient présents dans la liste. Cela met en place une vision spatialement pessimiste et symbolique de ce que vivent les personnages, leur faisant même repenser leur vision d'eux-mêmes. Ces éléments rendent possible un exercice théorique et pratique plus qu'intéressant et nécessaire sur le programme scénographique-psychologique des films du réalisateur. Le point de départ de l'étude sera un court-métrage de 1958 (réalisé avant que Polanski ne tourne un long métrage) appelé *Quand les anges tombent* (*Gdy Spadaja Anioły*, Roman Polanski, 1958). À partir des clés symboliques-spatiales que nous y trouverons, nous étudierons leurs relations avec une série de films clés de la filmographie du réalisateur français tels que *Répulsion* (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965), *Rosemary's Baby* (*Rosemary's Baby*, Idem, 1968), *Le Locataire* (*Le locataire*, Idem, 1976), *Tess* (*Tess*, Idem, 1979-1980) et *Le pianiste* (*The Pianist*, Idem, 2002), créant un cercle scénographique aussi parfait que les structures très circulaires des écrits de Roman Polanski.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN : SOBRE LA ESCENOGRAFÍA Y EL CINE DE ROMAN POLANSKI.....	9
1.1 El caso del cine de Roman Polanski: el dispositivo escenográfico-psicológico	11
2. METODOLOGÍA, MARCO TEÓRICO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	18
3. IMÁGENES-ESPACIO DESDE LA ÓPTICA EXTERNA DEL CÍRCULO ESCENOGRÁFICO PSICOLÓGICO	23
3.1 El conflicto visual paisaje-ciudad y el absurdo bélico escenificado en <i>Cuando los ángeles caen</i>.....	26
3.2 Londres, París y Nueva York en la <i>Trilogía de apartamentos</i>.....	35
3.3 La naturaleza romántica como testigo psicológico en <i>Tess</i>.....	46
3.3.1 La encrucijada de caminos.....	51
3.3.2 Diálogos cine-pintura romántica en <i>Tess</i>	55
3.3.3 Aspectos Byronianos y Wodsworthianos en <i>Tess</i>	56
3.4 Augurios fatalistas y claustrofóbicos en <i>El pianista</i>.....	65

4. LOS NO-HOGARES: ESPACIOS DEL SOBREAISLAMIENTO.....	73
4.1 Cuando los ángeles caen: Los enjaulados anexo-temporales.....	77
4.2 Trilogía de apartamentos: Claves, lenguajes y técnicas para el refugio en descomposición en <i>Repulsión</i>.....	82
4.2.1 Invasión sonora del <i>No-Hogar</i>	82
4.2.2 El asesinato de Colin entre re-encuadres.....	86
4.2.3 Grietas y manos.....	93
4.3 Trilogía de apartamentos: Trayectoria escenográfico-psicológica por los sueños de Rosemary en <i>La semilla del diablo</i>. Del dominio espacial-católico al pesebre satánico.....	103
4.3.1 Dominio onírico-espacial del catolicismo.....	104
4.3.2 Escenario para una fecundación de pesadilla.....	107
4.3.3 La llegada al pesebre satánico.....	117
4.3.4 Jean Mirtry y <i>La semilla del diablo</i>	123
4.4 Trilogía de apartamentos: La descomposición escenográfica de la identidad en <i>El quimérico inquilino</i>	124
4.4.1 Créditos decrepitos.....	128
4.4.2 Las escaleras quiméricas y la rotura de la marquesina.....	132
4.4.3 El baño egipcio.....	137
4.5 Tess: La poética de las jaulas en la casa de los D'urberville	141
4.6 El pianista: Las transformaciones de los <i>No-Hogares</i> durante la Segunda Guerra Mundial	145

5. LA CUALIDAD-POTENCIA EN EL CIRCUITO ESCENOGRÁFICO-PSICOLÓGICO	152
5.1 La <i>cualidad-potencia</i> en <i>Cuando los ángeles caen</i> : El sombrero, la flor y la figura del angel	155
5.2 La <i>Cualidad potencia</i> en la <i>Trilogía de apartamentos</i> : La navaja, la naturaleza muerta-degenerativa y la fotografía en <i>Repulsión</i>	159
5.3 La <i>Cualidad-potencia</i> en la <i>Trilogía de apartamentos</i> : El armario, el cuadro de los Castevets y la raíz de <i>tannis</i>	167
5.4 La <i>Cualidad-Potencia</i> en la <i>Trilogía de apartamentos</i> : Los quiméricos vestidos de Simone y Stella en <i>El quimérico inquilino</i>	174
5.5 La <i>cualidad-potencia</i> en identificadores cinematográficos primarios: los espejos en la <i>Trilogía de los apartamentos</i>	179
5.6 La <i>Cualidad-potencia</i> en <i>Tess</i> : La presencia de las ruinas y el <i>crómlech</i> de Stonehenge como operador escenográfico-psicológico definitorio.....	186
5.7 La <i>Cualidad-Potencia</i> en <i>El pianista</i> : Miscelánea de instrumentos en Vrsrovia.....	192

6. CONCLUSIONES: CIERRE DEL CÍRCULO ESCENOGRÁFICO PSICOLÓGICO.....	197
6.1 Espacios <i>representados e inscritos</i> en los films de Polanski y la posibilidad de un nuevo término anexo: <i>el personaje-espacio</i>	198
6.2 Del <i>No-lugar</i> al <i>No-hogar</i> en <i>Cuando los ángeles caen</i> y la <i>Trilogía de los apartamentos</i>	200
6.3 Del <i>No-Hogar</i> en <i>Cuando los ángeles caen</i> a los <i>No-hogares</i> en <i>Tess</i> y <i>El pianista</i>	203
6.4 La flor, el angel campanero, los objetos cotidianos, las formas ruinosas y los instrumentos musicales.....	204
7. BIBLIOGRAFÍA.....	207
8. APÉNDICES: FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA DE LOS FILMS.....	215
9. ANEXO: INTRODUCTION ET CONCLUSION	219

*Desde que yo recuerdo, la línea entre la fantasía
y la realidad ha estado irremediablemente borrosa.
He tardado casi toda una vida en comprender
que ésta es la clave de mi existencia.*

ROMAN POLANSKI

AGRADECIMIENTOS

Al Profesor y Doctor Don Pedro Poyato Sanchez por su continuo y estupendo apoyo, consejo y seguimiento en esta investigación.

A los profesores Vanessa Nicolazic, Arnaud Dupraut de Monteros y Éric Thouvenel por su ayuda tanto a nivel bibliográfico-teórico como burocrático durante mi estancia doctoral en la Université Rennes 2 en Rennes, Francia.

A mis padres por su incondicional apoyo económico y personal durante estos años de investigación y a Julien Leray por su ayuda en las traducciones español-francés de esta tesis en el apartado “Resumen” y en el apartado “Anexo: Introduction et Conclusion”.

1.INTRODUCCIÓN: SOBRE LA ESCENOGRAFÍA Y EL CINE DE ROMAN POLANSKI

1. INTRODUCCIÓN: SOBRE LA ESCENOGRAFÍA Y EL CINE DE ROMAN POLANSKI

El uso o el tratamiento de la escenografía a lo largo de la historia del cine ha sido un claro catalizador analítico de cara a las películas de determinados realizadores. Ejemplos como el del cine de Jacques Tati y su relación con la arquitectura de Le Corbusier en un film como *Playtime* (*Playtime*, Jacques Tati, 1967) son una ferviente muestra de ello; o la casa Manderley y el hotel Overlook en *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940) y *El resplandor* (*The Shinning*, Stanley Kubrick, 1980) respectivamente, por citar un par de ejemplos populares de dos de los directores más influyentes del séptimo arte. Del mismo modo, y como bien explica el teórico Antoine Gaudin,¹ la escenografía es un concepto más amplio y complejo de lo que pueda parecer. Con ella, podemos hacer referencia desde la arquitectura hasta el mobiliario de un habitáculo, pero también a un paisaje o incluso al interior de un vehículo.

A su vez, el factor escenográfico es un elemento que puede establecer múltiples relaciones con otras artes, tales como la pintura, o verse modificado sensiblemente por otras modalidades propias de la técnica cinematográfica como es el sonido. Sin embargo, en la siguiente cita de André Bazin podríamos hallar ese posible lazo común que une cualquier acercamiento analítico al uso de la escenografía en el cine:

Il n'est de théâtre que de l'homme, mais le drame cinématographique peut se passer d'acteurs. Un porte qui bat, une feuille dans le vent, les vagues qui lèchent une plage peuvent accéder à la puissance dramatique. Quelques-uns des chefs-d'oeuvre n'utilisent l'homme qu'accessoirement: comme un comparse, ou en contrapoint de la nature qui constitue la véritable personnage central.²

¹ “Au cinéma, on parle d'espace pour englober un *lieu* du récit (...) comme pur spécifier son organisation scénographique (fragmentée par le découpage); pour décrire un décor de studio (intégralement conçu en vue du tournage) comme un paysage en extérieurs naturels (...) pour poser la question de la Surface de l'écran (espace plastique) aussi bien que celle de la salle de cinéma (espace de réception); etc.”

[En el cine, hablamos de espacio para designar un lugar de la narrativa (...) para especificar una organización escenográfica (fragmentada por el corte); para describir un entorno de estudio (completamente diseñado para filmar) como un paisaje en exteriores naturales (...) para preguntar acerca de la superficie de pantalla (espacio de plástico) y la de la sala de cine (espacio de recepción); etcétera] La traducción es mía Gaudin, A. (2015). *L'espace Cinématographique: Eshétique et dramaturgie*, Paris: Armand Colin, p.9.

² [Solo hay teatro del hombre, pero el drama cinematográfico puede prescindir de los actores. Una puerta que se abre, una hoja en el viento, las olas que ondean una playa pueden contribuir al efecto dramático. Algunas de las obras maestras usan al hombre solo de manera incidental: como una comparsa, o como un contrapunto a la naturaleza que constituye la verdadera figura central] La traducción es mía. Bazin, A. (2011, 1ra Edición :1985). *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Les éditions du cerf. p.157.

En la cita, Bazin menciona la posibilidad del hombre como accesorio y la escenografía como intensificadora del drama, sea cual sea la modalidad escenográfica de la que se trate. La siguiente investigación mantendrá y seguirá esta línea, concretamente la del uso de las atmósferas escenográficas como intensificadoras del drama psicológico. Dicho de otro modo, el drama psicológico explicado por medio de los propios espacios y operaciones escenográficas muy concretas en las imágenes cinematográficas. Pero como toda teorización, esta necesita un objetivo de estudio, desde una tipología propia de películas al cine de un mismo director. Es entonces cuando surge el nombre de Roman Polanski.

1.1 El caso del cine de Roman Polanski: el dispositivo escenográfico-psicológico

Hasta la fecha, el acercamiento a las películas de Roman Polanski se ha efectuado más con el punto de mira en su polémica vida personal³ y su relación con los argumentos o vínculos entre personajes de sus historias, sin realizar esa división artista/persona y obra, necesaria para este tipo de casos. Pero este no es el asunto que nos va a ocupar sino que el hecho de que no haya suficiente⁴ información teórico-práctica acerca de su cine, e incluso estudios acerca de la «materialidad» de lo que vemos en las imágenes de esta filmografía tan aplaudida y reconocida en taquilla como en festivales, y aún menos que estén centrados completamente en el estudio de los espacios y su uso en el cine del director para captar la psicología de un determinado personaje, pese a que siempre se ha reconocido la importancia de estos en más de una ocasión.⁵

Ejemplos de la importancia del espacio en el cine de Roman Polanski hay muchos, sin ir más lejos, dos de sus tres últimos filmes: *Un dios salvaje* (*Carnage*, Roman

³ “Il faudrait pouvoir oublier tout le reste et se concentrer uniquement sur le cinéma. Oublier votre enfance dans le Ghetto, oublier la tuerie d’Hollywood, oublier l’affaire de mœurs. Mais cela paraît impossible” [Hace falta poder olvidar todo el resto y concentrarse únicamente en el cine. Olvidar vuestra infancia en el Ghetto, olvidar la matanza de Hollywood, olvidar el «negocio» de la moral]. La traducción es mía Legrand, D. (2017). *La passion Polanski*. Paris: Marest Editeur, p.139.

⁴ Con la salvedad de Francia, país donde el director es reconocido como ciudadano francés incluso por sí mismo desde hace décadas.

⁵ “Le décor des films de Polanski n’est ni un fond sur lequel se détachent les personnages ni un espace pré-existant à leur action. (...) Le décor n’étant pas un spectacle passif en lui-même, il est donné morcelé au fil des plans et synthétisé par le spectateur. L’art d’explorer cinématographiquement ce décor est donc aussi important que sa conception.”

[El escenario de las películas de Polanski no es un trasfondo en el que se destaquen las personas ni un espacio preexistente para su acción. (...) La decoración no es un espectáculo pasivo en sí mismo, sino que está fragmentado sobre los planos y sintetizado por el espectador. El arte de explorar cinematográficamente este decorado tan importante como su concepción] La traducción es mía. Avron, D. (1987). *Roman Polanski*, Paris: Ed. Rivages Cinema, pp.66-67

Polanski, 2011) y *La Venus de las pieles* (*La venus a la fourrure*, Roman Polanski, 2013) son dos comedias negras que transcurren en su integridad en un apartamento y un teatro respectivamente, espacios que se modifican de forma palpable conforme evoluciona o según deriva el comportamiento de los personajes. Por otro lado, en su última película hasta la fecha, *Basada en hechos reales* (*D'après une histoire vraie*, Roman Polanski, 2017), el film se abría y cerraba en el mismo espacio de la misma firma de libros con idénticos tratamientos de luz e incluso de vestuario, así como la relación de las dos protagonistas se veía afectada en espacios cada vez más aislados: primero un apartamento en la ciudad y luego una casa de campo. Pero para un estudio como este, conviene crear una delimitación, ya que hablamos de una filmografía que roza exactamente la veintena de películas a lo largo de cuatro décadas.

Por ello, del mismo modo que los filmes de Polanski siguen una estructura circular según algunos autores,⁶ este estudio también tratará de establecer un círculo visual de películas que conectan o que están enlazadas mediante el uso y manejo de la escenografía. La idea es establecer a su vez una pauta evolutiva, de ahí que las películas seleccionadas obedezcan tanto a diferentes cronologías en el tiempo como incluso a diferentes géneros. Los casos que vamos a analizar son los siguientes: el cortometraje *Cuando los ángeles caen* (*Gdy Spadaja Anioły*, Ídem, 1958-1959); las conocida como trilogía de apartamentos o trilogía de la reclusión conformada por los filmes de terror psicológico *Repulsión* (*Repulsion*, Ídem, 1965), *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Ídem, 1968) y *El quimérico inquilino* (*Le Locataire*, Ídem, 1976); la adaptación dramática de corte historicista *Tess* (*Tess*, Ídem, 1979) y la película de corte bélico *El Pianista* (*The pianist*, Ídem, 2002).

Estas seis películas abarcan etapas bien diversas de cine del director francés: sus inicios como realizador de cortos en los años 50, sus primeros largometrajes de éxito durante los años 60, un film de transición entre los 70 y 80 y finalmente un film de la primera década del siglo XXI.

⁶ “Con las honrosas excepciones de *Chinatown* (1974) y *La novena puerta* (1999), (...) todas sus películas conformarán un círculo perfecto. Los dos hombres de *Dwaj ludzie z szafa* (1958) regresan, en la última escena, al mar que aparecieron. (...) Con este círculo, Polanski deja abierta la pregunta sobre la transformación de los personajes y, con ella, el significado de la película.” Feeney, F.X y Duncan, P. (Ed) (2006); *Roman Polanski*, Madrid-Barcelona: Taschen, p.16.

Cuando los ángeles caen pertenece a la primera etapa de Roman Polanski como cineasta antes de pasarse al largometraje, incluyendo su posterior debut *El cuchillo en el agua* (*Noz W Wodzie*, Ídem, 1962) y se trata de un cortometraje donde:

Uno de los aspectos trascendentales para lograr transmitir esas sensaciones se hallaba, necesariamente, en el diseño de decorados, algo a lo que Polanski apenas había prestado atención en sus cortometrajes previos debido al carácter verista de la gran mayoría de ellos o a la abstracción ambiental de su última pieza, *Lampa*.⁷

Por lo tanto, podríamos hablar de la primera vez en que el uso de la escenografía y el tratamiento de los espacios se convierten, al menos con consciencia, en el *estilema* visual de unas imágenes concebidas por Roman Polanski, de ahí que partamos con este corto como punto de origen y que sea el nexo común para la elección de las restantes películas que completan esta investigación.

A su vez, la propia historia de la producción del corto, o mejor dicho su posproducción, también evidencia esta predilección estética por el cuidado y detalle de las atmósferas. Como bien cuenta casi cualquier fuente biográfica que se consulte sobre el propio Roman Polanski, este cortometraje fue un ejercicio para la Escuela de Cine de Lodz en Polonia. El biógrafo Christopher Sandford curiosamente nos habla acerca del rechazo final del ejercicio en la escuela de Lodz, donde alaban la construcción de los decorados:

Según la nota recogida en los archivos de Lodz, la película fue considerada «intrigante y compleja». (...). Hay mucho que admirar en los efectos y la luz», (por Polanski) cuentan que escribió un miembro del tribunal. La construcción de decorados era «meticulosa» en su conjunto, pero el director se había excedido como guionista.⁸

Esta cita pone de manifiesto ese cuidado y meticulosidad de la escenografía del corto y cómo esto afectaba en exceso a la narración, probablemente refiriéndose a un suceso no muy coherente en la historia,⁹ lo que demostraba que las imágenes del film

⁷ Vallet, J (2018). *Roman Polanski*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen, p.62.

⁸ Sandford, C (2009). *Polanski Biografía*. Madrid: Editorial T&B, p.71.

⁹ Posiblemente, se trate de un tramo del *flashback* donde vemos cómo vivió la guerra el hijo de la protagonista, cuando se supone que accedemos a estos recuerdos por medio de las memorias de ella y no de él.

hablaban más por la atmósfera y los elementos que rodean al personaje que por las narraciones o por la historia principal.

Las películas de apartamentos, o trilogía de la reclusión, como muy reciente y acertadamente ha denominado en Joaquín Vallet en su estudio sobre Roman Polanski,¹⁰ es un compendio de tres películas que -sin tener Polanski esa intención previa- han quedado enlazadas por el género de terror psicológico, la similitud entre las historias (tres mujeres¹¹ que se ven obligadas a recluírse tanto psicológica como físicamente en sus hogares) y su actante espacial común: tres apartamentos en tres enclaves cosmopolitas del mundo (Londres, Nueva York y París). Así pues, *Repulsión*, *La semilla del diablo* y *El quimérico inquilino* quedan unidas por ese énfasis mayor en mostrar el desconcierto de los personajes ante un ambiente y sobre todo por el modo en que en las tres películas, los espacios cotidianos se tornan en «auténticos terrores laberínticos», como afirma el crítico de *Cahiers du Cinema* y *Caimán*, *Cuadernos de cine* Roberto Cueto.¹²

Esta trilogía de películas catalogó al cine de Roman Polanski como un conjunto visual talentoso para captar los estallidos de violencia, no solo en el espacio que nos ocupa, sino en cuanto a las historias y personajes protagonistas. De ahí que cuando llegó el estreno de la película *Tess* fuesen muchos los que se quedaron sorprendidos por un nuevo enfoque visual y lumínico más cercano al Romanticismo visual pictórico del siglo XIX que al expresionismo, más propio del cine mudo alemán de terror y fantasía, rasgo que abundaba en sus anteriores filmes, sobre todo en la trilogía de terror mencionada.

La paradoja es mayor si tenemos en cuenta que, cronológicamente, *Tess* es posterior a *El quimérico inquilino*, tercera película del grupo de películas de apartamentos. Y, sin embargo, en ambos filmes, la atmósfera escenográfica era casi tan vital o incluso más importante que el desarrollo de la narración. Según las notas de Dominique Avron, estos fueron los parámetros que siguió Polanski para *Tess*:

¹⁰ “Aun así, Polanski logra finalizar un camino emprendido once años atrás. Efectivamente, *El quimérico inquilino* cierra la trilogía iniciada con *Repulsión* y continuada con *La Semilla del diablo*, que bien podríamos denominar «la trilogía de la reclusión». Vallet, J. (2018). *Roman Polanski*, Madrid-Barcelona: Cátedra Signo e Imagen, p. 195.

¹¹ En el caso de Trelkovsky, protagonista de *El quimérico inquilino*, su transformación y posterior travestismo psicológico y físico a partir de la anterior inquilina del apartamento donde vive hace que le incluyamos como mujer.

¹² Monográfico documental *TCM Los autores: Roman Polanski explicado por Roberto Cueto* disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Hizie01brTE>. Consultado el 14/04/2016

Le principe directeur fut de conserver, selon les propres termes de Polanski, «l'atmosphère à 100% et les péripéties à 40%». Ils éliminèrent donc de nombreuses scènes (...) Par contre ils durent en réécrire d'autres pour rendre l'histoire plus visuelle ou plus intense, parfois en modifiant sensiblement la scénographie indiquée par le livre.¹³

Esta querencia o inclinación mayor por la escenografía de *Tess* demostrada teóricamente por Avron, convierte al film en un ejemplo perfectamente necesario para construir esta especie de círculo visual escenográfico que estamos creando para esta investigación.

Nuestro círculo teórico-práctico se cerraría finalmente con un film ya más reciente, *El pianista* (*The Pianist*, Ídem, 2002). En este caso concreto, más que recurrir a los basamentos teóricos para justificar la elección de este film, podríamos decir que es la propia producción del film la que habla por sí sola, concretamente en las declaraciones del propio productor, Robert Benmussa, quien menciona que en la preproducción no se querían unos decorados reconstruidos para la secuencia en la que Wladek Szpilman (Adrien Brody) descubría las ruinas causadas por los bombardeos, sino que había una preferencia por que se tratasen de ruinas reales de la época, que finalmente fueron halladas en el Berlín occidental. En este sentido, la anécdota también guarda relación con la localización empleada para la anteriormente citada *La semilla del diablo*, segunda película del grupo filmico de los films de apartamentos, donde el famoso y «maldito» Hotel Dakota se empleó para todas las tomas exteriores y algunas interiores.

A lo largo del análisis escenográfico de estas cinco películas y un cortometraje estableceremos una serie de lazos y conexiones constantes por medio de los operadores escenográficos en sus imágenes así como su utilización, empleando siempre como nexo central y punto de partida el cortometraje de 1958. La escenografía aquí estudiada no abarcará únicamente la miscelánea de decorados y otros elementos que compongan un film de Roman Polanski, o por lo menos no la mera mención de ellos. La intención es adentrarse en las claves, significantes y significados de estos espacios, aspectos que en las películas que vamos a analizar dan lugar a una visión espacialmente pesimista y simbólica de lo que viven los personajes protagonistas, haciendo que se replanteen

¹³[El principal objetivo según palabras del propio Polanski eran conservar "la atmósfera al 100% y las peripecias al 40%". Así que eliminaron muchas escenas (...) como la muerte del caballo de los Durbeyfield, por culpa de Tess. Contrariamente, tuvieron que re-escribir otros pasajes para hacer que la historia fuera más visual o más intensa, a veces modificando la escenografía indicada en el libro] La traducción es mía. Avron, D. (1987) *Op. Cit* 5. p.168

incluso la noción psicológica sobre sí mismos. Dicho con otras palabras, la escenografía vive una evolución en los filmes paralela al mal devenir psicológico de los personajes, adaptándose siempre a los medios y normas propias del género que tratan estas cuatro películas: drama romántico, drama bélico y terror psicológico. Sobre este punto de la psicología, hace hincapié Helena Goscillo en su texto para el compendio de publicaciones en torno al cine de Roman Polanski, *The cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the world*, coincidiendo con nuestra hipótesis de partida:

Scholarship on Polanski primarily focuses on his obsession with evil, violence, voyeurism and power relations, more briefly registering his purely visual solutions to cinematic issues, his transformation of claustrophobic settings into psychic space (...) and of everyday objects and landscapes into symbols (...).¹⁴

A este mecanismo visual de la escenografía en su claro juego constante con la psicología hemos decidido denominarlo “dispositivo escenográfico-psicológico” del cine de Roman Polanski.

1-“La descomposición escenográfico-psicológica de la identidad en *El quimérico inquilino* (Roman Polanski, 1976)” (2017) publicación recogida en el libro digital de actas *Del Verbo al bit* que recoge los contenidos presentados a “VIII Congreso Internacional *La Latina* de Comunicación Social” organizado por la Universidad de La Laguna, Tenerife en Diciembre 2016. Págs. 385-412

2- “La poética claustrofóbica de los *No-Hogares* en *Repulsión* (Roman Polanski, 1965)” (2017) publicación disponible en *Fonseca, Journal of communication Nro.14*. Universidad de Salamanca. Págs. 147-166

3- “El dispositivo escenográfico-psicológico en la Varsovia nazi de *El Pianista* (Roman Polanski, 2002)” (2018) publicación disponible en *Cuadernos de Etnomusicología Nro.11* que recoge los contenidos presentados a “VII Jornadas de Cine

¹⁴ [El objetivo en Polanski se centra principalmente en su obsesión con el mal, la violencia, el voyeurismo y las relaciones de poder. Dicho de forma más breve, pone soluciones puramente visuales a los problemas cinematográficos, transforma los enclaves claustrofóbicos en espacios psíquicos (...) y los objetos cotidianos y paisajes en símbolos (...)] La traducción es mía. Orr, J. & Ostrowska, E. (2006) *The cinema of Roman Polanski: dark spaces of the world*, Londres: Wallflower Press, p.23.

e Historia: La música en la gran pantalla” organizado por la Universidad Carlos III de Madrid en Octubre 2017. Págs. 167-188

4- “Las conexiones escenográfico-psicológicas entre *Cuando los angeles caen* y *La trilogía de los apartamentos*” (2019) disponible en *Escena. Revista de las artes* de la Universidad de Costa Rica, volumen 78, Nro.2. Págs. 11-34

2. METODOLOGIA, MARCO TEÓRICO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

2. METODOLOGÍA, MARCO TEÓRICO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El estudio ha decidido utilizar como sujetos a estos cinco largometrajes dado que son los que más se relacionan con el cortometraje *Cuando los ángeles caen*. Este es el parámetro y la relación a la que se adscriben estos cinco filmes: la escenografía como marcador y testigo de las desavenencias psicológicas de los personajes protagonistas, y cómo estas operaciones visual-espaciales dialogan constantemente entre cada una de las películas, independientemente del género o la cronología e incluso de la intención «autoral», si es que se puede hablar de eso en el cine de Polanski pues, a diferencia de un Buñuel, Bergman, Fellini o Almodóvar, como bien cita Pascal Kané, se mantiene en duda:

Dans le cas de Polanski les choses se compliquent: les films s'additionnent, mais l'oeuvre n'apparaît guère- et l'étiquetage n'a pas lieu. On sent bien qu'une certaine cohérence se manifeste, que certains thèmes se retrouvant, que la terreur est presque toujours présente, mais chacun des films manifeste une si forte unité personnelle que la notion d'œuvre finit par s'estomper.¹⁵

Ante todo, se trata de una mirada diferente a este importante tramo del cine de Roman Polanski, sin tener que recurrir irremediablemente a los parámetros más obvios como la propia historia o los personajes, sino acudiendo a los significantes y significados de estos escenarios y todo lo que los rodea. En el caso de las películas de apartamentos, no solo de la arquitectura de estos propiamente dicha, sino también del vestuario¹⁶, los objetos cotidianos y decorativos (cuadros en la pared o fotografías) o incluso de cómo la mala esencia de esos apartamentos se transmite en las breves escenas que no acontecen en ellos. Todo esto es también parte de la escenografía. En el caso de *Tess*, casi todo el estudio escenográfico se centrará en el uso de la escenografía paisajística y en cómo «Les paysages changeants et enveloppants expriment Tess mieux que ses actes et paroles».¹⁷ En *El pianista* estudiaremos tanto la escenografía externa que se halla derruida por la

¹⁵[En el caso de Polanski, las cosas se complican; los films se van sumando a su trayectoria pero no hay conciencia de obra única y el etiquetado no tiene lugar. Está claro que una cierta coherencia se manifiesta, que ciertos temas se encuentran una y otra vez en cada film, que el terror está casi siempre presente, pero cada una de las películas manifiesta una unidad personal tan fuerte que la noción de obra finalmente se desvanece] La traducción es mía. Kané, P. (1970). *Roman Polanski*, Lorraine: Les éditions du cerf, p.10.

¹⁶“Los vestidos se considerarían desde los mismos supuestos analíticos que los decorados, en cuanto coherencia y finalidad expresiva, siendo de evidente importancia para entender las alteraciones de conducta y metamorfosis de los personajes” Vila, S. (1997). *La escenografía: Cine y Arquitectura*, Madrid: Cátedra Signo e Imagen, p.p 23-24.

¹⁷[Los paisajes cambiantes y envolventes se expresan mejor por Tess que los actos y palabras de la misma.] La traducción es mía. Avron, D. (1987) *Op.Cit.5*, p. 171.

guerra como el empleo de los instrumentos y sonidos musicales en la escenografía, relevantes para subrayar el mensaje principal del film: que el arte sobrevive.

Sin embargo, ¿qué papel jugaría el cortometraje *Cuando los ángeles caen* en todo esto? En pocas palabras, podemos decir que el corto combina a lo largo de sus 20 minutos de duración esas tres tipologías espaciales, y efectúa muchas de las mismas operaciones visuales, de ahí que sea el punto de partida, como hemos adelantado en párrafos anteriores.

La metodología empleada para la tesis es una metodología tradicional de análisis cinematográfico de las obras audiovisuales seleccionadas en su estricto orden cronológico para poder apreciar esa evolución que toma la escenografía en el cine de Polanski. No se dejan de lado otras formas como la sociológica, ya que en el análisis de los films sobre apartamentos, por medio de la función de la arquitectura en los tres filmes, conocemos el comportamiento psicológico de las tres personas sin necesariamente entrar a juzgar directa y exclusivamente sus actos.

Tampoco podemos negar el análisis semiótico de estas imágenes, ya que gran parte de la arquitectura y otros elementos formales son estudiados de cara a sus claves y significados, es decir, a su faceta como símbolos, o incluso cómo esos mismos símbolos se deconstruyen en según qué imágenes, a pesar de que este estudio está centrado en obras cinematográficas y no literarias, lo cual tampoco es óbice para que no se hayan atendido a los hipertextos de los que se adaptan la mayor parte de estos largometrajes. Estos originales literarios son: *La semilla del diablo*, de Ira Levin; *El quimérico inquilino*, de Roland Topor; *Tess, la de los d'Urberville*, de Thomas Hardy y *El pianista*, autobiografía de Wladyslaw Szpilman. *Repulsión* y *Cuando los ángeles caen* no son por tanto adaptaciones literarias. El motivo de haber recurrido a estos originales literarios es porque en el traslado a la pantalla la escenografía se modifica sensiblemente y más de una vez, demostrando un nuevo significado, profundidad o incluso su ausencia en el compendio audiovisual que analizamos.

En cuanto al basamento teórico, esta investigación se fundamenta bibliográficamente tanto en estudios acerca del uso del espacio en el cine como en estudios teórico-prácticos sobre el cine de Roman Polanski. En principio, se trata de estudios y críticos nacionales e internacionales, varios de ellos franceses debido por un lado a que es en el

país galo donde más se ha estudiado como venerado al director¹⁸, y también a que parte de esta investigación se realizó en la Université Rennes 2, donde abundaban muchos de los dos tipos de estudios aquí mencionados (sobre el espacio y el propio Roman Polanski).

Desde el comienzo de la redacción de la tesis en la Universidad de Córdoba hasta dicha estancia en la universidad bretona, la investigación evolucionó en lo que a basamento teórico se refiere hasta alcanzar el cuerpo de trabajo analítico aquí creado, siendo cuatro las fuentes literarias principales acerca del estudio de los espacios que se acabaron estableciendo en el corpus final. Por un lado, *L'espace cinématographique*, de Antoine Gaudin y su concepto de «imágenes-espacio» que ocupará el estudio en torno a las cinco películas y su relación con este concepto durante el primer capítulo de esta tesis, dedicado al estudio de los espacios exteriores —tanto naturales como urbanísticos— e interiores de lugares públicos. El siguiente teórico sobre el que se fundamentará el segundo capítulo de esta tesis será el antropólogo Marc Augé y su importante ensayo *Los No-Lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad* del que derivaremos un concepto análogo al *no-lugar* que denominamos *no-hogar* y que se aplicará al uso de las viviendas y propiedades privadas de los distintos personajes de las películas. Por su parte, el tercer capítulo se centrará en el uso particular de los objetos y las formas materiales manipuladas por el hombre en estos filmes de Roman Polanski utilizando como salvoconducto teórico el estado de la *cualidad-Potencia* dentro del capítulo de la imagen-afección de la mítica tesis sobre teoría del cine *La imagen-movimiento*, de Gilles Deleuze. Y en medio de todo este tejido científico, hay que destacar, a modo de voz intermediaria entre los tres teóricos, la aportación de Santiago Vila y su tesis *La escenografía: Cine y Arquitectura*, cuyos parámetros para el análisis espacial de las secuencias de dicha tesis ha sido el empleado para esta investigación, pero basándonos en un enfoque y terminología más característica de historia del arte que de arquitectura, rama a la que Santiago Vila pertenece.

De este modo, el análisis de la tesis se ordena desde los aspectos más generales a los más particulares de una escenografía: exteriores y lugares públicos, viviendas privadas y finalmente objetos y formas materiales. A lo largo del análisis, se examinarán, tocarán y establecerán marcos teóricos sobre parámetros tales como el uso del vestuario,

¹⁸ Del mismo modo que es el lugar de residencia de Roman Polanski desde hace décadas y que el propio director se considera y posee nacionalidad francesa, pese a haber pasado su infancia en Polonia. Aunque también nació en París.

el sonido o, sobre todo, la relación cine-pintura, factores que, si bien y por defecto no son siempre parte de la escenografía como tal, sí que inciden en ella; y en todo momento mantendremos el factor de relación psicológico-espacial antes mencionado.

En cuanto a otros nombres clave del marco teórico, ha habido múltiples aportaciones de filósofos de la imagen como Serguéi M. Eisenstein, Giles Deleuze, Vsévolod Pudovkin, o Jacques Aumont, personalidades que estudiaron y diseccionaron múltiples aspectos de la historiografía del cine en general aunque no necesariamente con ejemplos del cine de Polanski, pero no por ello menos esclarecedores. Y en cuanto a nombres de estudiosos del cine de Polanski, se ha recurrido tanto a las publicaciones de investigadores recientes como Diego Moldes, Montse Hormigos Vaquero, Dominique Avron, María López Villarquide, Pascal Kané, Alexandre Tylski —uno de los pocos que ha escrito una publicación acerca de la filmografía de Polanski como cortometrajista— o al estudio en torno a la figura de Polanski *The cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the world* coordinado por John Orr que ya citamos en uno de los párrafos anteriores.

Cerramos este apartado, enumerando los objetivos concretos que se han perseguido con esta tesis o investigación y presentes también en el plan de investigación de la misma:

1. Realizar un estudio de los films de Roman Polanski en aras al establecimiento de programas escenográfico-psicológicos.
2. Revisión de los correspondientes films cumplimentando una base de datos establecida al efecto.
3. Transcribir y comparar las notas y teorías personales con otras ideas escritas por otros historiadores o sencillamente reforzar su autenticidad o validez gracias al uso de la bibliografía seleccionada, tanto de estudiosos que hayan tratado a Polanski como de otros ensayos que emparenten Cine y Arquitectura/Escenografía. El compendio de todo esto dará lugar al cuerpo completo de la Tesis.
4. Sacar a la luz parte de los contenidos de la Tesis a través de artículos y comunicaciones presentadas a congresos.
5. Defensa final de la Tesis en el período correspondiente al final de este plan de Doctorado.

3. *IMÁGENES-ESPACIO* DESDE LA ÓPTICA EXTERNA DEL CÍRCULO ESCENOGRÁFICO-PSICOLÓGICO

3. IMÁGENES-ESPACIO DESDE LA ÓPTICA EXTERNA DEL CÍRCULO ESCENOGRÁFICO-PSICOLÓGICO

En su tesis publicada y dirigida por Michel Marie, *L'espace cinématographique: esthétique et dramaturgie*, Antoine Gaudin habla del término *imagen-espacio*, un sistema estético y dinámico de las imágenes basado en el movimiento y la variación compuesto por dos tipologías principales: los espacios representados por el film y los espacios inscritos en el cuerpo del film. A continuación, la explicación de esta terminología:

(...) nous pouvons distinguer deux niveaux d'appréhension de l'espace au cinéma, qui constituent autant de niveaux de configuration de sa sensibilité spatiale:

- Il y a d'abord l'espace <<représenté par le film>>; c'est l'espace-objet concret, reconnaissable et <<habitable>> que nous sommes culturellement éduqués à percevoir. Nous sommes *a priori face à* cet espace, dans un rapport d'identification-projection encouragé par l'impression de réalité propre au médium. (...) Mais il y a également l'espace <<inscrit dans le corps du film>> qui est le principal enjeu d'une approche en termes d'image-espace. Nous sommes *à* cet espace-signal, *en situation* de co-présence. Ce qui est visé ici, c'est un rapport direct et charnel avec le phénomène spatial que constitue le film en *lui-même*.¹⁹

En las películas de Roman Polanski cohabitan ambas modalidades de espacio y en ocasiones estas se transforman, desde el «espacio representado por el film» al «espacio inscrito en el propio film». En este capítulo concreto, este teórico mecanismo se efectúa en torno a los espacios exteriores y lugares públicos y, como manteníamos en la premisa, estas modificaciones u operaciones y actuaciones de los espacios versan en torno a las psicologías y emociones de los personajes, tanto estando a su servicio como interviniendo

¹⁹. [Podemos distinguir dos niveles de aprehensión del espacio en el cine, que se constituyen tanto a nivel configurativo como a nivel espacial:

a) Se puede abordar el espacio “representado por el film”: es el espacio-objeto concreto, reconocible y “habitable” y al que estamos culturalmente educados para percibir. Nosotros estamos *a priori de cara a* ese espacio, en una conexión de identificación-proyección impulsada por la impresión de realidad propia del medio cinematográfico.(...) b) Pero igualmente está el espacio “inscrito en el cuerpo del film” que es la clave principal del enfoque del término *imagen-espacio*. Nosotros estamos en ese espacio-señal, en situación de co-presencia. En el caso presente (refiriéndose a la secuencia de apertura de *Centauros del desierto*), está en relación directa y carnal con el fenómeno espacial que constituye el film en *sí mismo*.] La traducción es mía. Gaudin, A (2015). *L'espace cinématographique Esthétique et dramaturgie*, Paris: Armand Colin, p.64

o interactuando en ellos, punto sobre el que también versan las teorías espaciales de Gaudin.²⁰

En el primer film que vamos a analizar, el corto *Cuando los ángeles caen*, apreciamos fundamentalmente dos espacios o mundos exteriores (sin contar el espacio del aseo donde vive la anciana): por un lado, la ciudad de Cracovia en una visión más mundana, sucia y en blanco y negro de la capital polaca en el tiempo presente donde vive la protagonista de edad avanzada. Y por otro, y además en claro contraste, una colorida y lumínica naturaleza donde la protagonista vive sus días de juventud. Ambos espacios tienen un nexo en común: el personaje de la anciana y la modificación de dichos espacios va acorde a su mente, y con ella las técnicas espacio-cinematográficas.

En el grupo filmicos sobre los apartamentos, los espacios metropolitanos son lo que se denominan como «espacios registrados en el film» pero se modificarán en función de la psicología y, en este caso concreto, parapsicología de cada una de las protagonistas femeninas en las películas de terror, pasando a ser así espacios inscritos «en» e incluso «por» el cuerpo del film, como ocurría con la mente de la anciana en el cortometraje. Para Carole (Catherine Deneuve) en *Repulsión*, el espacio externo de Londres está marcado, o mejor dicho «contaminado», por la realidad masculina de la que ella tanto huye. En *La semilla del diablo*, Rosemary (Mia Farrow) ve la ciudad de Nueva York como refugio en contraposición con su propio apartamento, y así es cómo obedecerá la representación y concepción urbana de la Gran Manzana en el film de 1968. Y en *El quimérico inquilino*, la ciudad de París obedece a un sentimiento de vacío, sensaciones anexas al futuro desdoblamiento de personalidad del protagonista Trekovsky (Roman Polanski).

Como sucedía en *Cuando los ángeles caen*, *Tess* también se recrea visual y psicológicamente en la naturaleza, incluso podríamos hablar de un enfrentamiento binario-visual presente en las dos obras cinematográficas: el conflicto visual naturaleza-ciudad. Sin embargo, hay un factor visual en *Tess* que da lugar a hablar de espacio inscrito en el film y que en *Cuando los ángeles caen* apenas se aprecia en sus indicios: el lenguaje romántico-pictórico con el que se recrean determinados paisajes del film. La inscripción

²⁰ “Cette organisation, nous l’éprouvons primordialement et ne la rapportons que secondairement aux données narratives et psychologiques qui sous-tendent notre rapport global à l’œuvre en cours de projection.” [Esta organización (refiriéndose a los tipos de *imágenes-espacio*), nosotros la encontramos primariamente y no la conectamos o enlazamos secundariamente más que en las condiciones narrativas y psicológicas que sirven de base a nuestra relación global con la obra en el momento de su proyección] La traducción es mía. Gaudin, A. (2015). *Op. Cit.* 19. p.64.

de este lenguaje será asociada siempre a los programas escenográfico-psicológicos que son la base de nuestra teoría. En este caso, el factor psicológico es la personalidad traumada de Tess (Natassja Kinski) tras una terrible violación.

Por último, en *El pianista* nos hallamos de nuevo, al igual que en el corto, en otra ciudad de Polonia (Varsovia) en tiempos de guerra y que se modifica en el cuerpo del film, conforme avanza esa guerra. Pero su particularidad visual común es que se modifica en un juego claustrofóbico acorde a las fases de conquista pero sobre todo a las fases del apresamiento físico y personal del protagonista pianista Wlad Szpilman (Adrien Brody). Para entenderlo mejor, las *imágenes-espacio* de la Polonia registrada en el film se le *inscriben* poco a poco una mayor Claustrofobia.

3.1 El conflicto visual paisaje-ciudad y el absurdo bélico escenificado en *Cuando los ángeles caen*

La historia del cortometraje *Cuando los ángeles caen* permanece dividida en dos importantes segmentos espacio-temporales: por un lado, el presente en la ciudad de Cracovia en blanco y negro; y por otro, el pasado, cuando dicha anciana era una joven campesina, a todo color. Después, con el devenir narrativo, ambos espacios se entremezclan con respecto a las acciones que se producen en ellos, realzando o elevando un mensaje que recorre gran parte de la historia: el absurdo bélico escenificado. La escenografía es el principal catalizador visual que da lugar a este orden, de ahí que podamos hablar de correlación entre los distintos habitáculos.

El medimetraje se abre con una panorámica de una Cracovia en la que apreciamos los altos edificios de época, en medio del invierno polaco (F1). No obstante, resulta interesante el encadenamiento que se percibe entre los edificios, pues todos están adosados entre sí, casi no hay casas independientes. Esto contribuye u ofrece la alternativa de vislumbrar un probable primer síntoma de concentración y claustrofobia, ambas situaciones propias de la obra posterior dirigida por Roman Polanski —especialmente los films sobre apartamentos—. El mundo es una prisión para la protagonista de la historia y así se nos presenta en este plano de arranque del corto.



F1

En el siguiente plano (F2), la imagen de un ángel de cerámica puede suponer una alusión al título pues este narra la caída, nunca el ascenso, de una inocente y «angelical» muchacha. Volveremos igualmente a este elemento en el quinto capítulo de este trabajo. Con sus tres toques a la campana, parece que el ángel marcara la llegada de un nuevo día y, mediante un fundido-encadenado de la imagen, se nos presenta una Cracovia vacía y silenciosa, al ritmo de una única trompeta. Único es también el habitante de la misma ciudad en ese momento, una solitaria anciana vestida completamente con harapos negros que será la protagonista.



F2

La siguiente vez que la vemos en un espacio exterior que no es el baño-vivienda en el que habita²¹ es en sus *flashbacks* de juventud cuando era campesina y vivía sola en el campo. Esta naturaleza mostrada prima por su mayor iluminación y colores terrosos en contraste con el pesimismo blanco y negro que abundaba en el presente. Sin embargo, esta ambientación se torna grisácea y deviene en un carácter más pesimista cuando, movida por la tragedia de la pérdida de su amante y la marcha de su hijo, la protagonista se ve obligada a trasladarse a la ciudad.

En el momento que apreciamos el plano de esta llegada (F3), se produce una muy posible concomitancia de imágenes en torno al plano que antes comentábamos de la ciudad de Cracovia sobrevolada y el plano presente (F4). En este aspecto del conflicto visual y binario entre el campo y la ciudad, podríamos establecer ciertos grados de unión con la secuencia de apertura (F5) de *Centauros del desierto* (*The searchers*, John Wayne 1957) ya que, como bien señala Antoine Gaudin²², en ella también se da un conflicto entre lo que el teórico ve como el espacio de la alcoba poblada por humanos y luego el espacio geológico natural sin personajes, que a su vez es uno de los preceptos de las representaciones románticas en torno al aspecto sublime, un aspecto que con posterioridad se apreciará escenográficamente y en su totalidad en *Tess*. En el caso que nos ocupa, vemos un espacio ocupado por un humano, el leve tramo de tierra por el que la protagonista avanza y luego la ciudad de Cracovia erigiéndose monstruosamente ante ella.

²¹ Analizaremos este espacio y todo lo referente al mismo en el siguiente capítulo.

²² “Est ainsi inscrit d'emblée, dans le corp du film et en termes abstraits-proprioceptifs, un conflit dynamique entre un côté de l'alcôve confinée de la communauté humaine, et de l'autre le déploiement dans l'étendue du parcours individuel. Ce conflit, qui s'incarnera plus tard dans des structures d'images et de récits, a l'occasion de faire ici, dès l'ouverture du film, l'objet d'une compréhension sensible par notre corps de spectateur, sous la forme d'une <<dramaturgie>> pure des volumes de plein et de vide (sculptés par les effets d'ombre et de lumière, d'aplatissement et de profondeur) qui court en parallèle à la représentation.”

[Por lo tanto, desde el comienzo, en el cuerpo de la película y en términos propioceptivos abstractos, hay un conflicto dinámico entre la alcoba confinada por los humanos por un lado y el despliegue del extenso camino ante el que se asoma el individuo, por el otro. Este conflicto, que se encarnará más tarde en estructuras de imágenes e historias, tiene la oportunidad de hacer aquí, de la apertura de la película, un objeto de una comprensión sensible por parte de nuestro cuerpo como espectadores, en forma de una dramaturgia pura de volúmenes llenos y vacíos (remarcados por los efectos de luces y sombras, y la profundidad de la llanura) que corre paralela a la representación.] La traducción es mía.

Gaudin, A. (2015). *Op.Cit.* 19, pág.65.



F3



F4



F5

No obstante, lo original o lo que la diferencia del mítico wéstern es el uso de ciertos fundidos encadenados que juegan con el sentido visual claustrofóbico. Por un lado, la imagen que da lugar a este plano, que es como dijimos en el anterior párrafo, curiosamente, la que abría el cortometraje, esa Cracovia claustrofóbica (F4), y entre medio de ambas y de forma casi imperceptible a primera vista —solo puede verse si pausamos en el punto exacto el visionado— se aprecia con claridad el techo de baldosas: una superficie del baño-vivienda cuyas celosías y barrotes nos sugieren o remiten a la forma de una jaula (F6). Estos fundidos sobre el propio plano evocan dos «cárceles escenográficas» cuya inscripción en el compendio visual de este plano, mezclándose con él más que interrumpiéndolo, nos advierte del pesimista futuro de la protagonista, quien acabará como limpiadora de una casa hasta terminar trabajando y prácticamente viviendo en un baño público.



F6

De este modo, tanto en *Centauros del desierto* como en *Cuando los ángeles caen*, la diferencia entre el conflicto visual del espacio representado por el film —que aquí sería el leve paisaje y camino por donde anda la muchacha— así como el espacio inscrito en el film —la ciudad que se abre a sus ojos— se debe a que, mientras el espacio inscrito del film de John Ford resalta por la reafirmación de sus voluminosas partes, el espacio inscrito en el film de Polanski resalta por la reafirmación de su estrechez y cerramiento, por su claustrofobia. Es más existencialista que impresionista.

La siguiente vez que vemos al personaje y a la ciudad es en el tramo en *flashback* que se corresponde con los recuerdos de la anciana. Cuando aún es protagonista de la acción, oye exactamente el mismo himno que cuando visualizó por primera vez a su fallecido amante, sonido que se puede corresponder con una doble lectura tanto de unión, la de ella con su amado —cuando lo conoció tras la ventana— como de separación, pues acude a colarse entre la fila militar para ver si halla a su hijo entre los presentes, sin éxito alguno.

Al instante, se aprecia un plano en el que vemos a los soldados marchar por las calles dejando atrás a la anciana (F7). Además de reforzar la visión solitaria de la protagonista, se posibilita el primer rasgo de ese absurdo bélico que parece ser la clave temática con la que se jugará en la escenografía de este grupo de imágenes y con el que «Polanski no efectúa una apología de los mitos polacos, sino que emplea su iconología

para darle la vuelta, invirtiendo su sentido, destrozándolos, haciéndolos añicos mediante lo burlesco, lo paródico de su representación».²³



F7

Ese rasgo planteado es la configuración de la propia calle en la que avanzan los soldados. Si obviamos²⁴ limitaciones de presupuesto o razones técnicas a la hora de rodar, vemos que la calle hacia la que avanzan no dispone de horizonte posible, al hallarse cerrada por una iglesia, lo cual sugiere o enfatiza el escaso margen de destino o mejor dicho el escaso sentido de su marcha al no saber a dónde se dirigen los soldados.

A renglón seguido, se ubican los distintos segmentos pertenecientes a esos instantes en los que el protagonista es el hijo de la anciana y no ella. A pesar de la probable incoherencia narrativa, lo cierto es que el nuevo espacio visualizado parece obedecer a la clásica ambientación del campo de batalla en periodo de entreguerras. No sabemos con certeza de qué guerra se trata, pero eso es lo de menos, aunque probablemente se trate de la Primera Guerra Mundial.

Esta sucesión de imágenes se abre con la irrupción sonora del lanzamiento de una bomba. Dicha desagradable eufonía detiene en seco el himno militar que ha marcado la llegada y la despedida más importantes de la protagonista del cortometraje, que hemos aludido en el anterior punto. Una confusa humareda —como confusas también son las causas que dan lugar a un conflicto bélico— cubre toda la pantalla y de ella salen varios soldados (F8). Para cuando se disipe el humo, se apreciará un enemigo invisible ya que

²³ Moldes, D. (2005). *Roman Polanski: La Fantasía del atormentado*. Madrid: JC Ediciones Pág.119- 120.

²⁴ Aunque tampoco es necesario obviar esas limitaciones del todo porque, según está recogido en las diversas fuentes sobre el cine de Roman Polanski aquí consultadas (Avron, Moldes, Sandford, etc.), el director ya gozaba de cierto prestigio académico y la Escuela de Lodz le concedió la financiación necesaria, pese a que algunos exteriores fueron rodados en Cracovia, gran parte de las zonas fueron decorados absolutos, factor que luego se repitió en el rodaje de *El quimérico inquilino*.

solo se oyen los sonidos de las bombas. También se muestran tirados en el suelo únicamente a dos de los soldados: el hijo de ella y su compañero, ambos en actitud pasiva ante el suceso. No hay más soldados del ejército a su alrededor (F9).



F8



F9

Tanto la humareda como ese enemigo invisible y el terreno vacío a excepción de los dos compañeros son los tres detalles ambientales que enuncian o evocan cierto alcance de la estupidez humana ante un conflicto que ya de por sí se antojaba visualmente innecesario (volvemos a aludir a las calles sin horizonte del anterior plano). Sensación que, si atendemos a la teoría del dispositivo escenográfico-psicológico, se complementa por medio de una nueva situación: otra bomba cae, matando al compañero y obnubilando por completo la pantalla, para luego dejar ver a este compañero riendo nerviosamente en medio de su propia muerte. En esta acción no hay nada relevante a nivel escenográfico, pero contribuye a apoyar las explicaciones sobre el programa escenográfico-psicológico presentadas segundos antes. Lo que sí aporta es el cambio de atmósfera que se aprecia a nivel cromático-psicológico²⁵, ya que pasamos de un verde pálido y más cercano a las tonalidades apreciadas en los primeros *flashbacks* a un tono cercano al marrón rojizo, una vez cae la bomba en el terreno de combate, posible asociación a los soldados que se han sacrificado y dado su sangre por la patria. De ahí el empleo de esta gradación rojiza sucedida tras el impacto de la bomba (F10).

²⁵ “Por otra parte, la percepción de los colores es más de índole psicológica que física. Según Antonioni, «el color no existe en forma absoluta. [...] Podemos decir que el color es una relación entre el objeto y el estado psicológico del observador, en el sentido de que ambos se sugestionan recíprocamente». Marcel, M. (2002). *El lenguaje del cine*, Barcelona: Gedisa, p.76.



F10

Durante breves instantes se retorna a la atmósfera paisajística de los anteriores *flashbacks* sobre la juventud de la anciana. Se deja ver en un plano panorámico con un pequeño tramo de naturaleza en el horizonte (F11). Como únicos testigos de este paisaje, se aprecia a un caballo vagando ajeno al bullicio y con unos grandes pinos al fondo. Una imagen levemente idílica en medio de tanta desolación. No obstante, el sonido de las bombas rompe con esa monotonía haciendo desaparecer por completo ese paraje natural de la pantalla, que son finalmente los últimos resquicios de paisaje en la escenografía del film.

Pero aún más llamativo para este estudio resulta la posible lectura de ese gusano que reptaba y que se mantiene sobreviviendo en el proceso modificador de la imagen (F12). Puede considerarse una evocación de la protagonista, quien, al igual que el gusano, conserva su voluntad de resistencia en los distintos tiempos (antes y después de la guerra) pero que, como el animal, se verá obligada a «reptar» por los lugares más inhóspitos y desagradables, como ese baño del presente donde vive cual indigente.



F11



F12

El entramado escenográfico claustrofóbico parece mantenerse en el siguiente espacio (F13) que, en denominación de Marc Augé, se conoce como *no-lugar* y que, según Santiago Vila, «designa dos realidades complementarias: los espacios constituidos para satisfacer los fines del viajero (...) y la relación que los sujetos mantienen con estos espacios, en su viajar».²⁶ En este caso, la relación que tomará el hijo de la protagonista con este espacio resultará en que, pese a sus inhóspitas características, así como su estrechez claustrofóbica, es el único espacio donde irónicamente conocerá un leve momento de paz con el bando enemigo. Una vez más, se sigue escenificando en estos exteriores el absurdo bélico.²⁷

El recorrido por la atmósfera de *Cuando los ángeles caen* finalizaría con la muerte del hijo bajo un árbol en pleno invierno (F14). Este último detalle parece evidenciar la necesidad de expresar una estación del año en función de las emociones psicológicas vividas durante la historia en *flashbacks*. A continuación las indexamos en este apartado:

- Primavera: cuando la protagonista ve por primera vez al soldado del que se enamora desde la ventana.
- Verano: lo distinguimos de la primavera por el aumento de luz solar frente al otro segmento. Es el momento en que ella y el soldado tienen su primer encuentro sexual del que probablemente nacerá su hijo.
- Otoño: colores más bajos en gradación, flores marchitas y cada vez más claroscuros. Coincide con los peores momentos de la vida de la anciana, que son la noticia de la muerte de su marido, la marcha del hijo a la guerra y el traslado a la ciudad para trabajar de criada.
- Invierno: el momento que nos ocupa; lo distinguimos por la nieve. Es el momento de la muerte del hijo.

²⁶ Vila, S. (1997); *La escenografía: cine y arquitectura*, Madrid: Cátedra Signo e Imagen, p.49.

²⁷ “Emergent en revenants traumatisants, des masques à gaz déformant à jamais la figure humaine. Des Bombes. De la Fumée (...) Un jeune soldat (...) aux jambes arrachées. L’amitié impossible entre ennemis. Un soldat mort par la neige et recroqueville en fœtus (...) près d’un arbre. La guerre semble avoir démoli toute trace d’humanité.”

[Traumas que emergen como fantasmas, mascaradas de gas que deforman la comprensión del rostro humano. Bombas, humo (...) un joven soldado (...) con las piernas arrancadas. La amistad imposible entre enemigos. Un soldado que muere en la nieve enroscado como un feto (...) cerca de un árbol. La guerra parece así haber acabado con todo trazo de humanidad] Tyłski, A. (2004). *Roman Polanski: Ses premiers films polonais*, Lyon : Alea, p.104



F13



F14

3.2 Londres, Nueva York y París en la trilogía de apartamentos

Uno de los motivos por los que estas historias de bloques de apartamentos son consideradas como filmes de terror psicológico es por «el contraste entre un mundo mental por una parte y un universo físico opuesto por otra».²⁸ Este contraste se deja ver en la toma de *imágenes-espacio* de las tres películas y la forma en que se inscriben los espacios externos en ellas, para diferenciarlos o sintonizarlos levemente con los malsanos hábitats de las protagonistas. Así pues, el Londres de *Repulsión* no lo distinguimos por los clásicos enclaves como el Puente de Londres o el Parlamento, sino que se nos presenta como el escenario de los miedos sexuales de Carole y cómo ella ve el apartamento como refugio de esa realidad exterior. Caso contrario es el de Rosemary, a la que la Gran Manzana se le antoja como la escapatoria al tormento sectario-vecinal que invade el edificio donde vive; el caso más ilustrativo de ello es la secuencia de los créditos que aquí trataremos. Por último, si anteriormente en *Repulsión* y *La semilla del diablo* el mundo anterior se guiaba por el contraste de la visión de refugio de las dos películas, en *El quimérico inquilino* sencillamente no hay posicionamiento visual sino sintonización entre ellos. A diferencia de las otras grandes capitales, vemos partes representativas de París, pero tanto los lugares públicos como los exteriores mantienen el carácter existencialista y decrepito del bloque de apartamentos donde vive Trelkovsky. Pasamos ahora a especificar los espacios.

²⁸Hormigos Vaquero, M. (2003). *Guía para ver y analizar la semilla del diablo*, Valencia: Nau Llibres, p.96

En *Repulsión*, los espacios fuera del apartamento están curiosamente organizados en aras de la demencia psicológica de la protagonista de la película, pues todos los lugares públicos que apreciamos —fundamentalmente dos: el salón de belleza y el bar que frecuenta Colin, el pretendiente de Carole— están divididos respectivamente en matriarcados y patriarcados, de tal forma que la protagonista se sienta segura de algún modo en esa realidad externa al apartamento.

En el caso del salón de belleza, tenemos una zona dominada al completo por las mujeres trabajadoras que conviven en él. La prueba es que la mención a los hombres en el espacio del salón se reduce a una mera crítica constante por parte de las clientas. Mientras que en el caso de las empleadas del salón, estas sufren por sus devaneos amorosos con ellos. Si nos atenemos al convento que la protagonista aprecia desde la ventana de su apartamento en algunas secuencias posteriores, veríamos una clara correlación de preferencia psicológica de Carole al respecto. Mientras, la parroquia del pub al que va Colin está compuesta en su totalidad por hombres y la mención hacia las mujeres en las pocas secuencias se reduce a bromas o chascarrillos más característicos de la pre-adolescencia masculina heterosexual. Esta visión sociológica del espacio del pub también nos hace comprender, que no enfatizar, la óptica de Carole con respecto a Colin, ya que por muy decentes que sean sus atenciones, él pertenece a ese espacio, no al suyo.

Pero pasando a aspectos más visuales que técnicos, la forma en que Londres se configura a vista de la protagonista es interesante, porque siempre se inscribe (recordemos la tipología «espacio inscrito en el film») alguna rotura o disimetría que llama o subraya algún carácter del personaje en un determinado momento. Es el caso de la primera secuencia en que Carole regresa para comer y la cámara la sigue mediante un tróvelin. Volviendo a la comparación con el plano de apertura de *Centauros del desierto*, vemos las distintas calles de la ciudad simétricas, con sus comercios, nada especialmente llamativo, hasta que, cruzada la acera, el personaje se encuentra con una calle a medio asfaltar, donde uno de los obreros le suelta un desagradable piropo. En su presentación en medio de la única calle sin asfaltar en la vía, en la única parte no cimentada del lugar —del mismo modo que las bases del pensamiento de Carole con respecto a los hombres, tampoco están «cimentadas»— se *inscribe espacialmente* el miedo patológico de la protagonista.

El siguiente efecto que pasamos a analizar se produce en el corte directo, pues tras la mirada impudente del obrero y corte directo mediante, apreciamos el plano de un plato de *fish and chips*, en el que el condimento de la salsa forma una especie de extraña forma fálica sobre una única patata. La cámara asciende ligeramente en una leve panorámica vertical hasta mostrarnos el rostro humillado y miedoso de Carole.

El uso de estos tres planos da lugar una interesante confluencia narrativa que ayuda a comprender mejor el argumento de la psique del personaje. Dicha indexación de planos sería la siguiente:

- 1) El plano de la mirada del obrero (F15), el cual no cesa de ser un plano en cierto modo discursivo por partida doble: por un lado, por el sencillo hecho de que conforma un *todo* con el resto de la escena. No es solo la mirada, es el movimiento y el transcurso de Catherine Deneuve hacia ella, basándonos en el que el recorrido efectuado pasa de un plano de espaldas de la protagonista a un plano subjetivo que es el que nos informa de su miedo patológico.



F15

- 2) Plano de la comida extrañamente condimentada (F16), que parece actuar de mediador común entre el plano comentado y el siguiente que explicaremos a continuación, marcando una cierta pulsión *repulsivo-sexual* al incorporarse en el registro del film. Uno de los detalles escabrosos del plano es el escudo que bordea el lado derecho del plato, cuyas onduladas y flanqueadoras líneas, así como su forma de blasón (parece un caparazón), nos recuerda claramente a una cucaracha, lo cual hace hincapié en ese asco de la protagonista femenina. El asco hacia el sexo

masculino es para Carole el equivalente a la repugnancia que una persona más corriente le puede tener a una cucaracha.



- 3) El rostro anticipador de Carole (F17), ya que se da en el mismo espacio que el plano de la comida extrañamente condimentada; sería una mirada narrativa puesto que su mirada resalta la cualidad-potencia de la desagradable comida que tiene justo en frente de ella.



F17

Otra operación del dispositivo escenográfico-psicológico que parece destacar en esta secuencia es el instante en que Colin aparece detrás de Carole (F18). El cristal por el que Colin la avisa está reforzado por unas verjas de metal que enmarcan a la vez que fragmentan la composición física del personaje en la imagen como si se hallase detrás de una jaula.

Este tipo de operaciones que juegan con el sentido claustrofóbico de la imagen es lo que denominaremos «poética visual de lo claustrofóbico» a partir de ahora y parece un rasgo formal muy común en el análisis textual de estos filmes.



F18

Para *La semilla del diablo*, la gran urbe de Nueva York se muestra especialmente en dos secuencias: la del inicio y la de la apertura de la ciudad. El resto de secuencias fuera del apartamento no aportan mucho significado a nivel espacial salvo la utilización de la cabina telefónica en un momento dado, escena bien analizada entre otros por Montse Hormigos Vaquero²⁹ o Pascal Kané³⁰, por lo que no la incluiremos aquí. Sin embargo, nos interesa la presentación de la ciudad de Nueva York en los créditos iniciales porque, y del mismo modo que sucedía en la apertura del cortometraje *Cuando los ángeles caen*, se nos presenta una nueva forma de aprisionamiento. En este caso, la ciudad se muestra en un plano panorámico con los créditos en fucsia claramente a imitación de las películas clásicas del Hollywood dorado de los 40 y 50, cuando mostraban sus grandes escenarios (F19).

²⁹ Hormigos Vaquero, M. (2003) *Guía para ver y analizar la semilla del diablo*; Valencia: Octaedro/Nau Libres.

³⁰ Kané, P. (1970) *Roman Polanski*, Lorraine : Les éditions du cerf, p.67.



F19

Sin embargo, esta «apertura de telón» en principio abierta y majestuosa contiene algunos detalles que la tornan siniestra. Para empezar, esa visión de la ciudad comienza en panorámica mostrándonos los diferentes edificios de la Gran Manzana: grandes moles de hormigón imperecederas, perfeccionadas, signos del adelanto y la prosperidad económica de la ciudad, combinados con la extensión verde que conforma Central Park. Para cuando la cámara termina este recorrido, se presenta el amenazante edificio Bramtford (F20 y F21), que interrumpe en la imagen al ser captado de forma diferente, cambiando la dirección de la cámara de izquierda a derecha. Sus enormes tejados, el material pétreo con el que está hecho, su gigantesca altura y la composición en torres de muchas de sus partes le dan el aspecto de una gran catedral gótica en contraste con el resto de modernos edificios. De esta manera, la «prisión» o el futuro lugar que sobreaislará a la protagonista queda bien distinguido del resto de la gran urbe que lo rodea, siendo Nueva York *el espacio registrado* en el film y el edificio Bramford el espacio *inscrito* en él.



F20



F21

Un detalle que conviene tener en cuenta de cara a la presentación de *La semilla del diablo* es la base real del lugar donde se ambienta lo que se llama edificio Bramford en la película, que es en realidad el edificio Dakota,³¹ que históricamente fue núcleo de rituales satánicos perpetrados por Aleister Crowley (igual que en el film). El caso es que durante los meses de construcción del edificio, de octubre de 1880 a octubre de 1884, la distancia del edificio frente al área residencial en aquel momento equivalía a la distancia de Nueva York con Dakota del Norte. Este detalle de la toponimia del lugar real de rodaje del film posibilita la interpretación de esa prisión alejada y diferenciada³² del resto de la ciudad en las imágenes del film, máxime teniendo en cuenta que el inicio en la novela de la que se adapta la película no era el mismo en ningún momento.

Cuando el film termina, este mismo plano del edificio vuelve a manifestarse en su totalidad pero esta vez para subrayar que el personaje de Rosemary que entró al principio por esas puertas es distinto al que vemos ahora permanecer en ellas pues «the horror of Rosemary's apartment is that it denies her problems and forces her to internalise her sense of disturbance».³³

Por último, en *El quimérico inquilino* distinguimos la ciudad de París en más de una ocasión. Apreciamos muchas de sus zonas e iconografías emblemáticas como el paso por el Sena, la visión de la Torre Eiffel o la señal *Metropolitan* del metro. Sin embargo, estos se nos muestran en cierta decadencia y en asociación con el existencialismo que rodea al personaje de Trelkovsky: como ese paseo por el Sena está plagado de vagabundos (F22) ya que como cita Santiago Vila respecto al uso de la escenografía en el cine de

³¹ “Los exteriores del maligno edificio Bramford, al que se mudan los protagonistas de *La semilla del diablo*, fueron rodados en el Hotel Dakota. Por otro lado el experimental y a veces siniestro *Doble blanco* de Los Beatles es uno de esos famosos e infames discos de los que se afirma que, escuchándolo al revés, contienen mensajes subliminales (en este caso, aludiendo a la supuesta muerte y “sustitución” de Paul McCartney por alguna especie de doble)”. Palacios, J. (2014). *Hollywood Maldito*; Madrid: Ed. Valdemar, Pág.116.

³² “Se trata (...),de establecer un contraste: el edificio, aunque resulte inquietante por su arquitectura y su turbio pasado, se encuentra rodeado de rascacielos que representan cierta idea de la modernidad urbana (o la representación de la época en que fue escrita la novela) y por ello en principio resulta difícil asociarlo con el satanismo, cuya práctica ha sido relegada por costumbre de la imaginería popular a lugares bastante más siniestros.” Latorre, J.M (2007). “La semilla del diablo: El demonio en la cuna” en Navarro, J (2007). *El demonio en el cine*. Madrid: Valdemar Intempestivas, Pág.375.

³³ [El terror en el apartamento de Rosemary es que ella niega sus problemas, siendo forzada a interiorizar esta perturbación] La traducción es mía. Le Cain, Maximilian (2006); “Into the mouth of madness: The Tenant” en *The cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the world*, Londres: Wallflower Press, p.122.

terror, género al que *El quimérico inquilino* y el resto de la trilogía de Polanski se adscriben en su vertiente más psicológica:

Los decorados del film son sintomáticos del carácter de sus personajes, considerando las casas como *locus* (“lugares locuaces”). Los espacios son, así, valorados como síntesis simbólica respecto a un sistema de elementos y objetos significantes. Se pueden observar fácilmente las coincidencias que relacionan significativamente unos ambientes con otros.³⁴



F22

La explicación de Vila se refiere al uso de los espacios en la película *El Hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Robert Mamoulian, 1931) que, como *El quimérico inquilino*, versa también sobre el tema del desdoblamiento de personalidad y cómo se sintoniza esa traba psicológica para con los espacios. En la adaptación de la obra de Roland Topor, la sintonización se produce en lo que denominaremos el «vacío», puesto que es lo que manifiesta la personalidad del protagonista. A lo largo del film, apreciamos a un extranjero polaco del que apenas conocemos realmente detalles de su personalidad tales como aficiones o pasiones e incluso experiencias personales, y cuya situación de extranjería³⁵ le hace sentirse más aislado. Ese vacío existencial es representado espacial o metafóricamente en el primer momento que dialoga *motu proprio* con alguien, concretamente el personaje de Stella (Isabelle Adjani) cuando, en un momento en que les piden limosna, ambos están rodeados por un gigantesco bulevar perforado al completo

³⁴ Vila, S. (1997). *La escenografía: Cine y arquitectura*, Madrid: Cátedra Signo e Imagen, p.319.

³⁵ “*El quimérico inquilino* reproduce el sentimiento de “extranjería” del hombre que habita lugares que otros habitaron, y escucha los ecos de la civilización egipcia, donde la lucha contra la inexorabilidad del tiempo conllevó, como señaló Bazin en su célebre artículo sobre la ontología del cine, «fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser» embalsamando los cuerpos para hacerlos perennes.” De Lucas, G. (2001). *Vida secreta de sombras. Imágenes del fantástico en el cine francés*. Barcelona: Paidós Comunicación, pág.252.

para su reconstrucción (F23). Un vacío que se corresponde formal y materialmente con la marquesina rota a la que da su apartamento y por la que Trelkovsky acabará saltando, completando así su transformación física y psicológica en Simone Choule, inquilina del anterior apartamento. París queda *representada* en el film y luego se *inscribe* este vacío que nos habla sobre el personaje y no a la inversa.



F23

Otro espacio sintomático con la situación psicológica de Trelkovsky en la ciudad de París es el espacio eclesiástico en la secuencia del entierro de Simone Choule. El momento se produce cuando el cura comienza a recitar el evangelio, pues en las imágenes se recurre a un montaje a base de asociaciones de ideas y elementos espaciales. Comenzamos el análisis:

Tras las palabras «Sí, a los que mueren en la helada sepultura /todo mortal vuelve al polvo del que procede», apreciamos un plano en contrapicado (F24) que abarca la imagen de un cristo crucificado. En este momento la toma de movimientos³⁶ es la que marca la inestabilidad y la disimetría: por un lado, la diagonal propia del contrapicado con el que está tomado el cristo que ya de por sí supone una lógica disimetría (forma equivalente a pérdida de estabilidad); por otra parte, el crepitar de las velas y finalmente el flanqueado del cristo por esa neblina del óleo. Todos estos factores ayudan a la incomodidad de la percepción psicológica de la imagen por parte del receptor (espectador).

A continuación, después de citar «Los gusanos acabarán comiendo tus labios, tu boca, entrarán por tus oídos, entrarán por tus narices», irrumpe otro plano en un mayor

³⁶ «Y, desde luego, la organización dramática de las formas materiales en el espacio de la composición(...) suscita, tanto en cine como en pintura, una composición disimétrica.» Vila, S. (1997). *Op.Cit.* 34 p.21.

contrapicado del sacerdote (F25). Ahora este nuevo efecto contrapicado hace aún más monstruoso al personaje del sacerdote. Este efecto de monstruosidad se aprecia en escenas de las tres películas de los apartamentos —*El quimérico inquilino* incluida— pero siempre a través del elemento decorativo de las mirillas de las puertas, mediante el uso de la vista a modo de ojo de buey. Al efecto ya explicado se une también la colocación de las velas en un orden casi simétrico al perfil de la figura del cura. Por último, no cesa la poca espacialidad del plano, pues el único rincón diáfano es la vidriera de la ventana.

«Tu cuerpo se consumirá hasta lo más profundo de tus entrañas y exhalarán un hedor pestilente», sentencia el cura de manera tajante. Acorde a la crecida intensidad de la frase, un plano aún más cercano del cristo crucificado contribuye a la incomodidad del momento (F26). Se sobrentiende que las palabras del momento hacen referencia a Trelkovsky. Pero más allá de ello, pueden entenderse también como anticipadoras de cómo la mente e identidad de Trelkovsky se irán descomponiendo de forma análoga a como lo haría un cadáver.

Una vez que Trelkovsky se termina de sentir incómodo, se sugiere el factor de la claustrofobia ya presente anteriormente en la imagen de Colin tras la ventana en *Repulsión*. En este caso, Trelkovsky queda atascado por las propias puertas del templo religioso que permanecen cerradas, cuando antes había entrado por esas mismas puertas al recinto (F27)

Por último, y rematando la secuencia, está el constantemente captado plano del personaje de Stella, cuya vestimenta es la única que destaca del resto de integrantes de la misa, gracias al sencillo empleo del pañuelo en la cabeza con estampado ajedrezado (F28), una decoración que sugiere formas laberínticas (como los caminos que se toman en una partida de ajedrez) y que añaden cierto carácter irreal a este personaje, algo sobre lo que volveremos a versar en el capítulo sobre las *cualidades-potencia* en el dispositivo escenográfico-psicológico.



F24



F25



F26



F27



F28

Así pues hemos asistido a una escena que, en su composición de planos, parece aunar algunas de las características que podríamos considerar propias de dicho dispositivo. Recapitulamos: la pérdida de estabilidad, remarcada por la disimetría del plano en contrapicado del cristo; el carácter monstruoso del cura por medio de la captación de la cámara así como la composición de los elementos y la posibilidad de hablar de una poética de lo claustrofóbico hacia el final de la secuencia.

Todo ello realizado con un montaje a base de ideas y asociaciones espaciales. La lectura de dichas ideas es más clásica que las del modelo eisensteiniano pero no por ello menos efectiva, pues entre las palabras del cura y la unión de estas con los planos de Trelkovsky, Stella y el cristo crucificado, el espectador advierte la alusión al declive psicológico del protagonista. Al respecto, cabe mencionar al director y teórico ruso:

El montaje tiene una doble función como vehículo tanto de la narración descriptiva como de la imagen generalizada, siempre que, una vez más, el montaje se relacione con la obra de arte. (...) También existen sus definiciones *puramente formales*, tales como la repetición de una cierta combinación o agrupación a intervalos de tiempo fijos e iguales: el juego alternativo entre larga y breve, acentuada y no acentuada, etc. La función descriptiva de un fragmento reside ante todo en tener la duración adecuada y la construcción rítmica está siempre acosada por la cauta preocupación de no perder el elemento narrativo e ilustrativo, de no «cortar» la función descriptiva del fragmento.³⁷

Mencionar aunque sea brevemente a Eisenstein en asuntos de montaje implica indagar un poco en su trascendental teoría del montaje cinematográfico (el párrafo citado proviene de ella) porque fundamentalmente es lo que se efectúa en la toma en imágenes de este instante. La escena juega con la repetición de intervalos de tiempo (cada plano, desde que las palabras del cura invaden la escena, dura exactamente lo mismo) lo que hace que ni los motivos ni las ideas fijas formales (el cristo, las velas, el paño de Stella) en ningún momento «corten», como dice Eisenstein, la verdadera función de la secuencia: la anticipación de la demencia psicológica de Trelkovsky y sus posibles semejanzas con la descomposición de un cadáver. No en vano, recordemos que luego Trelkovsky halla objetos en el apartamento que se corresponden con distintas partes del cuerpo de Simone Choule, lo que puede hacer más factible esta analogía.

3.3 La naturaleza romántica como testigo escenográfico-psicológico en *Tess*

Para hablar de *imágenes-espacio* en *Tess*, conviene hacer dos distintas clases de hincapié. Por una parte, el uso de la naturaleza, un tipo de escenografía que quedaba esbozada con respecto a sus operaciones escenográfico-psicológicas en los tramos en *flashbacks* en *Cuando los ángeles caen* y que, sin embargo, aquí queda desarrollada tanto en forma como en elementos visuales, como por ejemplo, los animales. Por otra parte, no podemos obviar el influjo romántico-pictórico para el estudio de estas *imágenes-espacio*

³⁷Eisenstein, S. M. (2001). *Hacia una teoría del montaje Vol.2* Madrid: Paidós Comunicación, p.11-13.

de *Tess*, dado que su organización —y por ende los espacios tanto registrados como inscritos en el film— y sus texturas obedecen a algunos de los parámetros que se han usado para investigar este tipo de pinturas. Por lo que este siguiente apartado estudiará las *imágenes-espacio* pero sin disociarse de este aspecto fundamental sobre la evocación romántica.

Comenzamos por un pequeño apunte de contextualización. La captación de la naturaleza en el cine puede ir más allá según se apliquen los recursos cinematográficos a disposición de las imágenes. Pudiendo llegar incluso a hablar de una nueva concepción de paisaje:

El cine es un instrumento ideal para el registro y la reconstrucción del paisaje; sus recursos narrativos y cinematográficos inciden de manera decidida en la concepción y evolución de los nuevos paisajes; y (...) esos mismos recursos pueden proveer a la sociedad de nuevos paisajes imaginados (...), pueden llegar a parecernos más reales que los paisajes que nos rodean cotidianamente.³⁸

Si bien en *Tess*, más que apurarnos a hablar de una nueva concepción, podríamos decir que vemos el paisaje como un personaje más en la historia, con su propia evolución a lo largo de ella y que se modifica sensiblemente en función de lo que sucede en él o, mejor dicho, según lo que le sucede a la protagonista. Esto sugiere la posibilidad de poder teorizar sobre este sistema estético del dispositivo escenográfico-psicológico en las respectivas imágenes, consiguiéndose así ese mismo efecto realista del que habla en la cita el profesor Torres-Márquez.

Ese personaje que es el propio paisaje en la película *Tess* se inscribe en el film casi siempre con una función de testigo de las desventuras de la muchacha y sus estados de ánimo, una tarea visual que se resalta en el recurso narrativo, ya que en muchas ocasiones la protagonista es apodada por su amante Angel (Peter Firth) como «hija de la naturaleza», como si la naturaleza la acompañase en el film y participara con ella de sus vivencias. De este modo, no solo podemos hablar de *imagen-espacio*, según la terminología de Gaudin, sino también de *personajes-espacio*, una tipología a la que

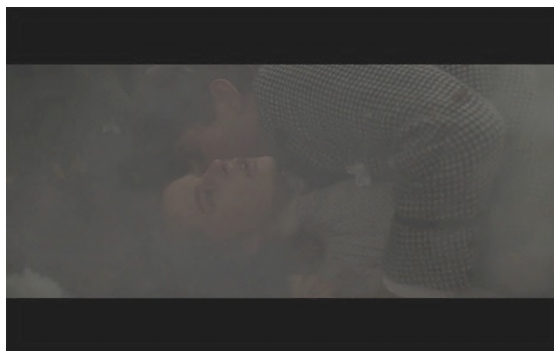
³⁸ Torres-Márquez, M. (2013). *Paisaje y personajes en la construcción fílmica de “El espíritu de la colmena”* en Poyato, P. (ed.): *Paisajes del cine rural español*, Ed. Diputación Provincial de Córdoba, Ayuntamiento de Dos Torres y Universidad de Córdoba, Córdoba, 2013, p.176.

también podrían adherirse las cuatro mujeres de las anteriores películas ya que, como veremos en el segundo capítulo, a través del espacio se inscribe su personalidad: el techo de baldosas bajo el que vive la protagonista de *Cuando los ángeles caen*, las grietas en las paredes del piso del personaje de Catherine Deneuve en *Repulsión*, etc. Volveremos a incidir sobre este concepto más adelante en el análisis de *Tess*.

La secuencia de la violación por parte de Alex Stoke, que da inicio al nudo dramático del film, teóricamente supondría la primera secuencia de esa testificación del paisaje que mencionábamos. En la toma del espacio en la imagen se subraya la comunicación y el aislamiento, ya que no apreciamos a los dos personajes en un plano contra plano que realce sus emociones como síntoma de entendimiento, decisión visual seguramente posibilitada porque se va a producir un despertar sexual no deseado por parte de uno de los componentes. Al mismo tiempo, la luz solar se modifica sobre el paisaje oscureciéndolo, pese a estar amaneciendo, una modificación lumínica³⁹ que refuta esta hipótesis sobre el carácter visual-testimonial de la escenografía natural, dado que no es un momento «brillante» sino oscuro en la vida de la protagonista.

Pero el momento en el que apreciamos más este carácter del paisaje como testigo es justo durante el acto sexual, cuando una humareda de polvo envuelve la imagen haciéndola más sucia frente a la claridad y la luminosidad (cada vez menor) que la envolvía (F29). De este modo la imagen da lugar a un corte directo en el que continúa la narración de la vida de Tess, producida ya la violación. Así, la humareda natural se convierte en una especie de marcador visual y temporal que realza el hecho de que nos hallamos ante un punto de inflexión en la vida de la protagonista. A partir de ese forzamiento, de esa «suciedad» (visual y carnal) en una sociedad que valora tanto la castidad como era la victoriana inglesa de la segunda mitad del siglo XIX, comenzarán una serie de problemas para Tess.

³⁹ “En la naturaleza las imágenes sombrías, confusas e inciertas tienen un mayor poder para suscitar en la imaginación las grandes pasiones que aquellas que son claras y límpidas” Burke, E.(1985)., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, Valencia: Colección de Arquitectura, p.68



F29

Esta lectura de la humareda cual marcador visual parece estar sustentada en la propia novela de la que se adapta el film y donde curiosamente la naturaleza o el estado de la misma en el momento de la violación, apenas se describe. Como mucho apenas se hace referencia a los claroscuros aquí mencionados y a unos conejos saltarines que no aparecen en pantalla. Sin embargo, se habla de un “abismo” entre las dos personalidades de Tess antes de este suceso, cuya materialización marcadora y psicológica podría quedar resuelta visualmente en este efecto escenográfico de la humareda. Recogemos aquí la cita:

Un abismo social insondable iba a abrirse entre la personalidad ulterior de nuestra heroína y aquella otra primitiva con que traspuso la puerta del hogar paterno para ir a probar fortuna en la granja avícola de Trantridge.⁴⁰

Uno de los ejemplos con los que podríamos entroncar esta enmarcación de la naturaleza es, por ejemplo, en la secuencia del encuentro sexual de los amantes en *La hija de Ryan* (*Ryan's Daughter*, David Lean, 1970) donde:

El encuentro de los amantes siempre será al aire libre porque es ahí donde tendrán su espacio físico y sexual, donde la libertad en un tímido reflejo hace su aparición y donde la capacidad de los sentimientos y las emociones tienen su lugar⁴¹

⁴⁰ Hardy, T. (2013). *Tess la de los D'Urbervilles* Madrid: Alianza Editorial p.102

⁴¹ Domínguez Belloso, A. (2018). “Paisajes del cine irlandés. El ejemplo de *La hija de Ryan*” en *Escena. Revista de las artes* Vol.77, pág.14. Disponible en: <https://doi.org/10.15517/es.v77i2.32132>
Consultado el 28/06/2018

Sin embargo, en el film de Polanski este encuentro no es deseado por una de las partes de la pareja, a diferencia del film de Lean, de ahí que en lugar de plácida como en el film de Lean (F30), la naturaleza de alrededor de la pareja, se muestre ligeramente más abrupta e incluso oscurecida.



F30

Otro elemento de la naturaleza y con el que se juega en el escenario natural de las imágenes son los propios animales. Podemos estructurar dos usos en esta película. En otra secuencia, justo cuando Tess se halla en el punto más bajo de su propia miseria personal, observa a una serie de cazadores persiguiendo un objetivo que descubrimos posteriormente: un joven cervatillo, detalle curioso pues, hasta ese momento, no habíamos apreciado ese tipo de fauna en los bosques que rodeaban los parajes de Dorset donde se sitúa la acción.

El instante por sí solo no parece guardar aparente relación con la película o con lo narrado visualmente en esta, hasta que acontece la siguiente escena donde se nos sugiere que a Tess y al cervatillo les une el sentimiento de compasión⁴² ya que ella, en la anterior secuencia, ha tolerado el abandono del personaje de Angel Clare creyendo que lo merecía. Como el ciervo, Tess también metafóricamente huye de sus “cazadores”. Con este

⁴² “La scène de la forêt est doublement belle. D’abord en elle même (...) Puis il bascule en une fraction de seconde dans un autre univers avec son face a face imprévu avec le cerf royal (animal de la compassion dans le bouddhisme. D’autre part, cette scène est en fort contraste avec ce qui précède: un long plan <<tableau de chasse>> sur un meute et un équipage dans la brume, et avec ce qui suit: un plan pluvieux mais clair du chemin sur lequel Tess poursuit sa route”

[La escena es doblemente bella. Primero, en ella misma: parece detenerse en una fracción de segundo en una imagen del ciervo real (animal de la compasión en el budismo) y, por otro lado, esta escena está muy contrastada con lo que precede: un largo plano «cuadro de caza» sobre una jauría y un grupo de cazadores en la niebla, y con la que sigue: un plano lluvioso pero claro del camino por el que camina Tess.] La traducción es mía Avron, D. (1987). *Op.cit.5*, p.171.

término nos referimos al personaje que viaja en carromato de esta secuencia y que la insulta muy burlescamente por el hecho que no opusiese resistencia con Stoke en el momento de la violación. Stoke sería el segundo cazador, que aquí es convocado mediante el diálogo, motivo por el que Tess se ve obligada a apartarse y huir despacio por el sendero.

Si bien dijimos que no habíamos apreciado animales de bosque en las escenas, como los ciervos, sí hay otro momento en el que el elemento de la naturaleza con el que se juega son los animales, aunque en este caso son exóticos: los pavos reales. Y más que evocar o anteceder, ejercen la operación de enfatizar o subrayar mediante su sonido y presencia el trasunto de la desgracia de Tess con respecto a sus antepasados D'Urberville. Los pavos reales y las aves exóticas en general suelen hacer cierta referencia a épocas pasadas y suelen ser un símbolo de riqueza. En este caso los pavos reales curiosamente están presentes y además vocean justo cuando Alex Stoke le habla de los d'Urberville a Tess y la caída de estos parientes lejanos de la protagonista.

Se podría añadir a este conjunto de momentos el instante durante la estancia y trabajo de Tess en la granja del viejo señor Crick. Una de las vacas deja de dar leche «porque percibe un enamoramiento cerca» (el de ella y Angel), según comenta uno de los granjeros. Sin embargo, este momento no podemos incluirlo en el conjunto de operaciones discursivas de la imagen para con elementos de la escenografía natural, ya que la secuencia se sucede tal y exactamente como en la novela, a diferencia de los otros dos momentos ya comentados, por lo que sería una operación perteneciente al original literario y no a la propia obra cinematográfica.

3.3.1 La encrucijada de caminos

Otras veces ese testigo que es la naturaleza se une o nutre a la narración de lo que se quiere explicar. Esto se da en el caso de la larga secuencia con la que da comienzo la película, en la que el padre de Tess descubre la importancia del apellido d'Urberville, hecho que le lleva a enviar a su hija a la casa de esta familia, donde se desencadena el infortunio antes comentado. Pues bien, esta secuencia entera transcurre sobre una encrucijada de caminos, una de las formas escenográficas que más se suelen asociar con el destino y las causalidades, dos de las principales cualidades de esta historia. Esta asociación suele darse en el cine en general, debido a que las encrucijadas, por lógica y

defecto, marcan diversos rumbos a nivel geográfico, diferentes formas de seguir un camino, de seguir una vida en un momento dado... Si atendemos a las declaraciones del propio director y coguionista adaptador de *Tess*, esta lectura del cruce de caminos donde se sucede toda la presentación de la película se nos sugiere como una clara metáfora espacial sobre el destino de la protagonista en el resto del metraje:

C'est aussi une étude de causalité. Tous les maux qui affligent la vie de Tess sont le produit fortuit de ces petites coïncidences qui façonnent notre destinée. Si son père n'avait pas rencontré, dans son ivresse, un prêtre qui lui révèle ses origines aristocratiques, le drame n'aurait pas lieu⁴³

Pero no solo es la localización espacio-temporal⁴⁴ donde se escenifica el origen y el germen de los infortunios de la protagonista a través del diálogo el padre y el clérigo, como bien remarca el autor Diego Moldes en su estudio sobre el cine de Polanski; el mismo cruce de caminos es un elemento muy importante a nivel discursivo en la escena del regreso de Angel, amante de Tess, en un momento donde la historia depende muchísimo del juego escenográfico:

Además la unión espacio-temporal en esta secuencia es necesaria por dos motivos: la conversación casual entre el padre de Tess y el pastor Tringham modifica el rumbo de los acontecimientos (unión temporal), y porque Angel Clare revisitará esta encrucijada de caminos años más tarde y se acordará, por primera vez, de que allí, precisamente allí, era donde había visto a Tess por vez primera (unión espacial) (...). La cámara volverá a detenerse en los pequeños detalles: las flores, el musgo, la luz del horizonte... Angel comprende que fue allí donde vio a Tess por vez primera y no en la granja de Mister Crick (...), comprende al fin que sus vidas estaban unidas desde aquel instante.⁴⁵

Recapitulando entonces, la encrucijada es un testigo más dentro de la naturaleza del film, como pasaba en la posterior secuencia de la violación que comentamos con ante-

⁴³ [Es también un estudio sobre la causalidad. Todos los males en la vida de Tess son el resultado de las pequeñas coincidencias que conforman nuestro destino. Si su padre en estado ebrio no hubiera encontrado al clérigo que le dice que por sus venas corre sangre aristocrática, la tragedia no hubiera ocurrido] La traducción es mía. Polanski, R. *Roman par Polanski, Librairie Arthème Fayard*, París, 1985, p.486.

⁴⁴ “La localización espacio-temporal vendría ligada a la posibilidad de un *discurso* —en el sentido de «discurrir» un fluido, en movimiento continuo— que en sí mismo supone el entrecruzamiento de sentidos opuestos —entendidos como direcciones de movimiento— : la articulación posible, en un lugar concreto de una ambivalencia fundamental.” Vila, S. (1997). *Op.cit.*34., pág.42.

⁴⁵ Moldes, D. (2005). *Roman Polanski: La fantasía del atormentado*; Madrid: JC Ediciones, pp. 309-310.

rioridad. Pero como bien nos muestra esta aclaración de Moldes, además de testigo (espacio *registrado* en el film), participa y se une (se transforma en espacio *inscrito* en el film) a lo que piensan los personajes (escenográfico-psicológico) ya que lo que convence a Angel de su amor por Tess no es tanto o únicamente la visión propia de la encrucijada y el paraje en sí sino los detalles que lo rodean e incluso el movimiento que realizó alrededor de ella, cuando vio a Tess por primera vez entre las muchachas con las que bailaba. Contribuyendo así a la nueva y anteriormente sugerida categoría analítica del *personaje-espacio*, derivada de la *Imagen-espacio* de Gaudin.

Por último, y terminando el análisis en torno a lo relacionado con este operador escenográfico que es la encrucijada, hay una imagen, también dentro de la secuencia de la presentación del film, que resume en un solo plano todo lo que sucederá a continuación y que resalta la relevancia del camino. Se trata de único plano (F31) en el que se concentra el cruce de caminos, bien visualizado, con Tess, vestida de blanco y con flores en el pelo en alusión a la virginidad que se le arrebatará⁴⁶ forzosamente; sobre el mismo área espacio-temporal apreciamos la figura de Angel, quien la ha visto por primera vez y que será el futuro gran amor (imposible para la época) de Tess. En el mismo punto también se visualiza el acercamiento de una carreta con el padre ebrio anunciando bien alto la fortuna de haber descubierto el linaje real con el que está relacionado su apellido, causa de todos los males de esta historia, como bien hemos dicho antes.



F31

⁴⁶ Del mismo modo que el paisaje funciona como un personaje más, podemos establecer también una distribución y evolución del propio vestuario. Durante la primera etapa de la vida de Tess en el film (antes de la violación), abundan los colores blancos en relación a su pureza. Estas tonalidades solo reaparecen en su vestido en un momento dado: cuando conoce a Angel Clare y se enamora de él. Pero una vez este la rechaza por su pasado, Tess vuelve a las tonalidades grises y oscuras. Finalmente, y tras cometer el asesinato de Alex, Tess se despedirá de su vida con un vestido rojo, precisamente en alusión al crimen que cometió y con el que la detienen en la secuencia de Stonehenge.

En su diccionario sobre semiótica, A. J. Greimas y Joseph Courtes se refieren a las localizaciones espacio-temporales como esta encrucijada del siguiente modo:

Las localizaciones espaciales y temporales, tomadas separadamente, consisten en la inscripción de los programas narrativos dentro de unidades espaciales o temporales dadas, operación que se efectúa gracias a los procedimientos de desembrague.⁴⁷

A su vez, Santiago Vila, de cara a las relaciones entre cine y escenografía, explica del siguiente modo dichos «procesos de desembrague»:

La operación de «desembrague» tiene como resultado la escisión de la instancia enunciativa entre enunciación y enunciado, evidenciando así la esquizia fundamental del lenguaje que sitúa, de un lado, el sujeto del lugar y del tiempo de la enunciación y, del otro, la representación actancial espacio-tiempo del enunciado. Así el «desembrague actancial» describe la escisión yo/no-yo (o persona/no-persona), el «desembrague temporal» (o antes/después) y el «desembrague espacial» (aquí/allá), siempre a partir de un inicial «Yo/aquí/ ahora».⁴⁸

Si bien Vila afirma también que esta concepción de la localización espacio-tiempo es más cercana a nivel narrativo a la concepción relativista eisensteiniana que a la concepción de perspectiva clásica más característica del modelo hollywoodiense, al que quizás se podría parecer más *Tess* pese a ser un film europeo. Pero sin entrar en fundamentalismos narrativos de un tipo de cine, sí podríamos afirmar que en este plano (F31) de la encrucijada de *Tess* se efectúa un proceso de «desembrague» en el espacio-tiempo, puesto que, por una parte, disponemos un elemento, un sujeto que supone el «desembrague actancial», que sería la propia Tess. Por otro lado, disponemos de un «desembrague temporal» (antes/después), que sería la acción de cruzamiento de Angel con el padre ebrio de Tess en la encrucijada: el «antes», porque hemos visto cómo en un momento anterior y en dicho espacio el padre descubría la noticia de su apellido, y el «después», porque luego Angel rememorará este momento vivido gracias a la colocación en su memoria de los detalles espaciales. Y por último, un «desembrague espacial» que sería la propia encrucijada de caminos donde todo esto ha sucedido.

⁴⁷ Greimas A.J & Cortés, J (1982). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campódónico Carrión), Madrid: Gredos. p. 247.

⁴⁸ Vila, S. (1997) *Op.Cit.* 34, p. 42-43.

3.3.2 Diálogos entre cine y pintura romántica en Tess

En la introducción de esta investigación, citábamos una afirmación de Dominique Avron con respecto a cómo fue el proceso de adaptación de esta novela. En el mismo apartado, el director de documentales y estudioso del cine de Polanski recalca el «le triple rôle amniotique, symbolique et cosmique joué par la nature. Les paysages changeants et enveloppants expriment Tess mieux que ses actes et ses paroles».⁴⁹ Es cierto que cuando el film se estrenó en 1979, muchos críticos lo valoraron en especial por ver un Polanski más «romántico y pasional»,⁵⁰ apreciaciones que se basan más en una primera percepción⁵¹ acerca del propio autor sin necesario rigor científico (son críticas de prensa y no académicas) que al tratamiento visual de las propias imágenes.

Sin embargo, y si nos atenemos a criterios o estudios más científicos como el que hace el profesor de estética Rafael Argullol sobre el paisajismo romántico en la pintura del siglo XIX, veremos que la visión del paisaje en *Tess* por parte de Avron puede adherirse o buscar su origen visual y estético en este tipo de representaciones decimonónicas; y que las críticas aciertan al citar los adjetivos «romántico» o «pasional», aunque posiblemente se refieran a la trama sentimental de la propia película. Sin más dilación, mostramos aquí la definición:

(...) el paisajismo romántico, lejos de ser una «genérica pintura de paisaje», es, primordialmente, la representación artística de una determinada comprensión y aprehensión de la naturaleza. En otras palabras, la naturaleza, tal y como la ven o, mejor dicho, la *interpretan* y *expresan* los pintores románticos, no es puramente un marco físico al que se accede mediante una descripción de su corteza, de su epidermis, sino (...) un espacio omnicomprensivo, profundo, esencial, con valor cósmico (...). Por ello el paisaje en la pintura romántica deviene un escenario en el que se confrontan naturaleza y hombre (...).⁵²

Los adjetivos *simbólico* y *cósmico* se repiten afirmativamente tanto en la definición del paisaje de *Tess* por Avron como en la definición que ofrece Argullol, así como

⁴⁹ [(...) el triple rol amniótico, simbólico y cósmico a cargo de la naturaleza. Los paisajes se expresan por Tess mejor que sus actos y palabras] La traducción es mía. Avron, D. (1987). *Op.Cit.* 5. Pág.171.

⁵⁰ Moldes, D. (2005). *Op.Cit.* 45. Pág.306.

⁵¹ Motivadas más seguramente por aspectos turbios de la vida del director. Sucedidos pocos años antes del estreno.

⁵² Argullol, R. (1994). *La atracción por el abismo*, Madrid: Ediciones Destino, pp.13-14.

también ambos aluden a una aprehensión por medio de la naturaleza: Argullol de manera literal y Avron cuando afirma que las palabras o actos de Tess son menos expresivos que los propios paisajes. Partiendo pues de esta serie de afirmaciones con importantes y demostrativos grados de unión, así como la evidencia del contexto histórico⁵³ del film, introducimos el siguiente apartado en el que estudiaremos esas concomitancias entre los conceptos, formas y temas de la naturaleza romántico-pictórica con las operaciones escenográfico-psicológicas de las *imágenes-espacio* de *Tess*.

3.3.3 Aspectos byronianos y wordsworthianos en Tess

Pedro Poyato, en su estudio sobre el paisaje en el cine y la pintura —que a su vez se basa en el ensayista Kenneth Clark—, y más concretamente en el apartado sobre la pintura de paisaje romántica, establece una división acerca de su representación tanto en el lienzo como en la pantalla: una en que la naturaleza se muestra más dominante e impetuosa, que se podría denominar byroniana (en referencia al poeta Lord Byron), y la wordsworthiana (por el poeta William Wordsworth), donde la naturaleza se muestra apacible y en armonía. En cualquier caso, a nosotros nos interesa especialmente esta clasificación en tanto que «análogamente el pintor se sirvió de estos paisajes para mostrar en imágenes, el cinematógrafo hizo lo propio para referirse a las emociones y sentimientos de los personajes del relato».⁵⁴

En la película se da exactamente este tipo de analogía, cuya evolución y formas es lo que denominamos dispositivos u operaciones escenográfico-psicológicas, y es por este motivo que *Tess* (acorde a esta investigación) encaja científica, cinematográfica y teóricamente en este patrón visual de representación del escenario en las imágenes, más allá de la época en que fue escrita su original literario o lo que digan las críticas.

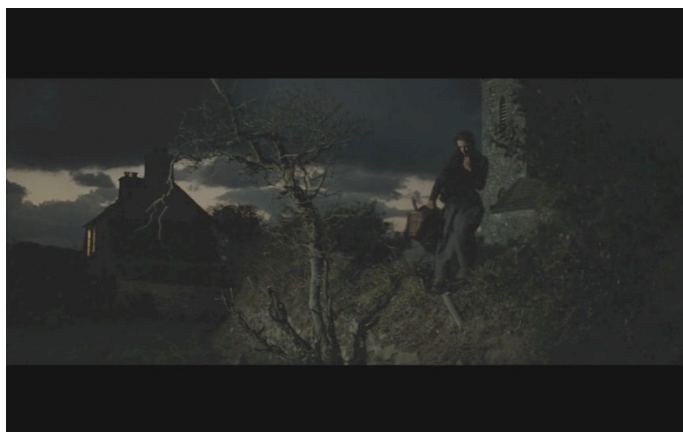
La plasmación de los paisajes en *Tess* obedecería más al segundo modelo del que Clark y Poyato hablan: el modelo wordworsthiano. Aún así, hay algunas ocasiones en las que podría corresponderse con el modelo byroniano de representación del paisaje,

⁵³ Evidentemente, el hecho de que el film transcurra a finales del siglo XIX hace que el escenógrafo Pierre Guffoy optase por inspirarse en este tipo de imágenes que tuvieron gran repercusión en la Inglaterra de aquel siglo. Claro que en dicho siglo también convivieron el Realismo o el Neoclasicismo pictórico, influencias estéticas a las que el film podría haber recurrido perfectamente.

⁵⁴ Poyato, P. (2013): El paisaje en el cine y la pintura en Poyato, P (ed.): *Paisajes del cine rural español*, Ed. Diputación Provincial de Córdoba, Ayuntamiento de Dos Torres y Universidad de Córdoba, Córdoba, 2013, p. 53.

básicamente por el carácter épico que desprende aunque no se ajusta por completo por no disponer de algunos motivos necesarios, especialmente en lo que a la representación de la figura se refiere, aunque sí que suelen responder muy especialmente a nivel temático.

Se trata de la secuencia del entierro del hijo no deseado de Tess (F32), fruto de la violación de Stoke comentada escénicamente en el anterior apartado. Es un momento marcado argumentalmente por el rechazo hacia la persona de Tess en el pueblo, entre otros, el propio cura, quien se niega, por el origen impuro de la criatura, a bautizarla en la fe católica y darle un entierro cristiano, ya que el niño no tiene recursos para sobrevivir y morirá pronto. Tess decide entonces tomar el rito funerario por su cuenta. Es necesario explicar esta acción porque la secuencia se produce en medio de una gran tormenta de viento. El fuerte ruido unido a la subida de la banda sonora musical con campanas incluidas son formas análogas al valiente carácter psicológico de Tess, quien prefiere honrar a su hijo, sea cual sea el origen, enfrentándose a los dogmas cristianos a los que ella y el resto de la población inglesa del momento estaban sometidos por completo. No obstante, no se considera una representación visual del modelo Byroniano, al que sí responderían la representación visual de las cataratas en películas como *Niágara* (*Niagara*, Henry Hathaway, 1953), ya que, pese a ser una tormenta, el personaje de Tess no está representado como secundario frente al efecto meteorológico expuesto sino que es el protagonista absoluto de la secuencia; no es la naturaleza la que vence frente al hombre.



F32

Podemos también mencionar el mismo ejemplo del plano de apertura de *Centauros del desierto* que comentaba Antoine Gaudin en su explicación de *imágenes-espacio* ya que, conforme se acerca el espacio inscrito en el film del Monument Valley, se aprecia la enormidad y dinamismo de ese paisaje en contraste con la pequeña casa y el personaje que vive en ella. Pese a que del mismo modo que en la citada *Niágara* o *Centauros del desierto* las cataratas eran una analogía con la trama amorosa,⁵⁵ esta leve tempestad es análoga al coraje de Tess. La representación coincide en la temática y en la forma de emplear la analogía pero no con los mismos resultados. Del mismo modo, el autor también habla de la posibilidad de estos axiomas de lo bello, lo sublime, lo pintoresco, etc., como una señal de una actitud mental en pos de la estética de una imagen.⁵⁶

En la misma línea, pero tampoco perteneciendo en su totalidad visual a esta *manera*, aunque sí a nivel temático, hallamos un conjunto de varias secuencias en las que el escenario natural prima más —e incluso vence— sobre el escenario propiamente tecnológico, en una confrontación que, dicho sea de paso, también se apreciaba en la novela original así como en otros libros de Hardy, donde se decanta por «el aislamiento, por el deseo de recuperación de los viejos valores, por el desprecio al progreso tecnológico y por el canto alegórico».⁵⁷ Esta era otra de las características propias del romanticismo en cualquier vertiente: la defensa de la naturaleza en medio de la consagración de la revolución industrial, aspecto que pintores como William Turner dejaron ver en sus pinturas.

Una muestra de esa defensa de lo natural frente al avance tecnológico pueden ser secuencias tales como las de los campos de cultivo donde Tess trabaja. Se aprecia cierto detenimiento para captar con rigor el trabajo de las máquinas y su lento funcionamiento.

⁵⁵ Poyato, P. (2012). *Op.Cit.* 17; p.57.

⁵⁶ “A priori, le *topos* paysager du cinéma de fiction courant constitué bien, lui aussi une opération de remontée de l’espace. (...) le paysage —en tant que modalité perceptive ou projet figuratif- signalé en effet une attitude mentale qui soumet l’organisation particulière d’un champ visible au régime d’une appréciation esthétique fondée sus des codes établis”.

[A priori, el paisaje *topos* del cine de ficción actual, ejerce una operación de recuperación del espacio, (...) el paisaje -como una modalidad perceptiva o proyecto figurativo- señala de hecho una actitud mental que somete la organización particular de un campo visible al régimen de una apreciación estética fundada sobre códigos establecidos]. La traducción es mía. Gaudin, A. (2015)., *Op.cit.* 2. p.30

⁵⁷ Caramés Lage, J.L y Martínez Valdés, M.ºC. (1983) “El ritual trágico en Tess of the d’Urbervilles de Thomas Hardy”, en *Archivum: Revista de la facultad de Filología*, Tomo 33, 165-172, p.166. Disponible en: <https://www.uniovi.es/reunido/index.php/RFF/article/view/1929/1800> Consultado el 23/11/17

Si bien es cierto que las máquinas son un signo del proceso urbano que se vive en las ciudades, su ubicación en la secuencia tiene menos protagonismo, las imágenes se centran con más detalle en ver cómo se recogen e hilan las espigas. Aparece en plano general el curso de una máquina de arado pero con las espigadoras y su trabajo manual en el campo en primer término y superponiéndose a estas (F33). En este caso su visión es equiparable (en esta ocasión cambiando la estación de verano por invierno) a la de otro artista, iniciador del realismo⁵⁸ del momento, Jean-François Millet en *Las espigadoras* de 1857 (F34), una imagen con la que este conjunto de secuencias de *Tess* comparte temática y movimiento en el espacio como bien muestran estas capturas.



F33



F34

Escogemos mencionar estas secuencias ya que en uno de los diálogos del film, el personaje de Angel Clare denomina a Tess como una “Hija de la naturaleza”, alguien sencillo que no ha caído o no pertenece a ese grupo de grandes familias venidas a menos por su vanidad y avaricia. Lo que hace que en el film, veamos esa percepción de Angel⁵⁹ sobre el coraje y la integridad de la protagonista metaforizados en los elementos naturales. Si no atenemos a la explicación de Gaudin así como a la explicación metafórica extraída

⁵⁸ “Creo haber dicho (...) que la distinción entre clásico y romántico es más bien fruto de la comodidad conceptual que de la realidad (...). Lo que queremos subrayar aquí es que ambas escuelas se solapan a menudo y (...) nunca con tanta evidencia como en la obra de Jean François Millet. En efecto, mientras que los temas de algunas de sus obras más conseguidas son intensamente románticos, su proceder, por lo que al tratamiento de la figura humana, se refiere, es típicamente clásico.” Clark, K.(1990). *La Rebelión romántica*, Madrid: Alianza Forma, p. 283.

⁵⁹ De hecho, cuando Angel descubre la verdad sobre el pasado oscuro de Tess, una de sus reacciones es quemar en la chimenea una corona de flores que el protagonista le colgó en el pelo minutos antes. Enfatizándose así esa unión metafórica entre la naturaleza y la muchacha protagonista.

de aquí, podríamos hablar de nuevo del concepto de los *personajes-espacio*. Personajes que, del mismo modo que los dos tipos de espacio distinguidos por Gaudin, funcionan por su correlación dinámica y de movimiento (los movimientos de Tess y Angel en la secuencia de la encrujijada antes referida) con los espacios que los rodean. Como es el caso de Tess, quien como la autora Dominique Avron mencionaba, es un personaje sobre el cual habla más el propio paisaje que la rodea que sus actos y palabras⁶⁰.

Pero acercándose todavía más al plano psicológico de la película y en concreto de las vivencias personales de *Tess*, tenemos al grupo de secuencias con la presencia del tren como posible representante de la gran revolución urbana que azota al Londres victoriano. Se aprecia dicho vehículo de forma protagónica en determinados momentos del film, como en el caso de la confesión de Tess hacia Angel o en el asesinato con el que culmina la película. Pero, incluso ahí, siempre se da la perspectiva ganadora de la naturaleza, ya que ambos personajes acaban volviendo a ella.

Podríamos decir que el tren es un catalizador escenográfico que reúne siempre de algún modo en la historia a la pareja formada por Tess y Angel. La primera vez, se trata de un tren de mercancías al que ellos transportan la leche ordeñada; en ese momento Tess le recuerda a Angel el momento en que la vio a ella por primera vez y que Angel no recordaba, produciéndose un cariño mayor entre los dos. La segunda vez, hacia el tramo final de la película, cuando Tess se reúne con Angel en su huida tras asesinar a Alex, otro momento de unión en que «la tensión dramática se acentúa con un doble movimiento de aceleración: la de los acontecimientos que se precipitan —obtenida por un montaje rápido y elíptico— y la del tren en marcha». Avron también señala, contribuyendo convenientemente a esta teoría sobre las operaciones escenográfico-psicológicas de las imágenes, que la escenografía para la secuencia fue modificada sensiblemente en comparación con la del libro⁶¹ del que es tomada, a diferencia, por ejemplo, del momento con la vaca comentado anteriormente.

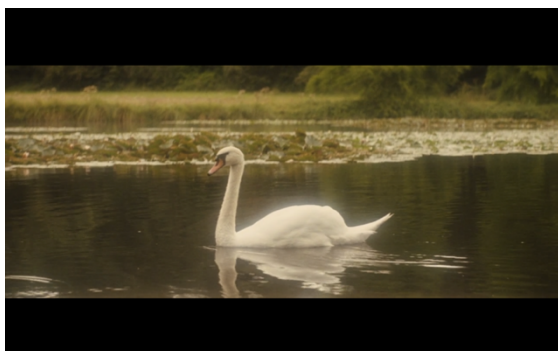
En cuanto a lo romántico wordsworthiano, en contraposición con lo byroniano, esta visión más placentera y serena de la escenografía paisajística sí que abunda en *Tess*. En este ámbito podemos incluir dos clases de escenas: por un lado, un conjunto de mo-

⁶⁰ Avron, D. (1987). *Op.cit.5*, p.171.

⁶¹ Avron, D. (1987). *Op.cit.5*, p.168.

mentos inmediatamente posteriores a aquella humareda de polvo que marcaba inflexivamente el final de la dramática secuencia, y por otro todas las pertenecientes a la temporada que Tess trabaja en la granja y se enamora de Angel.

En el primer caso, sin embargo, es un instante bucólico e idealizado pero falso: observamos a la pareja remar en un idílico lago de cisnes; la escena se detiene en los planos detalle de los cisnes o del propio Alex Stoke, ambos elementos reforzados fuertemente por la iluminación, que les concede un aspecto casi divino. Pero más allá de esta comparación, lo que delata aquí a nivel escénico y cinematográfico esta falsedad viene a ser la oscuridad, o mejor dicho, el claroscuro que, por un lado, apreciamos en la dirección de la barca, y no se acerca a la parte más iluminada donde quedan ubicados los nenúfares del lago; y a su vez, si antes veíamos la luminosidad centrada en elementos de Alex Stoke así como del cisne (F35), en cambio el personaje de Tess no permanece iluminado del mismo modo, y su figura queda contrarrestada por el uso de la sombrilla (F36). Sobre el uso del claroscuro en las pinturas románticas, Klark cita sobre la supuesta moralidad de las pinturas paisajísticas (basándose en los escritos del pintor John Constable) que «la vida humana presenta un contraste entre la luz y la oscuridad, contraste que se puede ver hasta en las escenas más simples y aparentemente más naturales».⁶² Esa analogía del paisaje pictórico con la personalidad humana en general es la misma que practica este escenario paisajístico visualizado con la personalidad y vivencias de Tess, personalidad y vivencias que a partir de ahora estarán contrastadas por luces (su efímero romance con Angel) y sombras (el forzamiento sexual por parte de Alec).



F35



F36

⁶² Clark, K.(1990). *Op.Cit* 58, pág.269.

Y en las luces del segundo caso visual incidiremos a continuación. Porque también en la toma de las imágenes de la vida de Tess en la granja del señor Crick en Talbothays Dairy (F37) vemos también esa modalidad paisajística más cercana a la calma pintoresca, pero sin ese sentido irónico o subrayando esa falsedad del instante cinematográfico anteriormente comentado. Aquí la tranquilidad, lo bucólico y lo reconfortante del paisaje rodean el único momento de felicidad en el arco argumental de la película. Una modalidad paisajística que tiene su eco en cuadros del pintor inglés John Constable como *Fen Lane*, *East Bergholt* (1817) (F38) en el tratamiento de algunos bosques o *The hayn wagon* (1820) (F39) en el tratamiento de la luz sobre el agua.



F37



F38



F39

Pero de cara al principio que analizamos de este estudio, la analogía escenográfico-psicológica de las imágenes y, en este punto concreto, su vinculación con el romanticismo pictórico, también resulta interesante el paralelismo de este plano (F40) con el cuadro *Dedham Valley* (1814) (F41), una vez más John Constable parece ser la fuente visual. En este caso, el paralelismo se da con una escena durante la estancia de Tess en la vaquería, en la que habla por primera vez con Angel. La secuencia está rodada en un único plano, en el que la colocación del árbol y la mayor apreciación del campo en el que se hallan las propias figuras humanas (de ahí, la comparación con los cuadros) y el hecho de que estén menos enfocadas e iluminadas demuestran que esta imagen quiere hablar por medio de su espacio, y no por medio de los personajes aunque sí acerca de ellos y lo que sienten: su psicología.



F40



F41

Así lo demuestra la toma de la secuencia con ese árbol que claramente actúa separando de forma mediadora, como si separase a ambos personajes, insinuando que hay y habrá algo ajeno a ellos (como ese árbol y esa naturaleza a la que pertenece) que les impedirá estar juntos. Y que ese algo por lo general queda siempre relacionado con la propia Tess, dado que su posición estática en el espacio de la franja es el mismo en todo momento, incluso cuando Angel franquea ese inscrito «árbol mediador». De la misma manera que en la obra *Dedham Valley*, los arboles enmarcan la mitad de la composición, dejando a la figura humana en término secundario en la parte inferior derecha del mismo.

Es necesario tener en cuenta la alejada posición de Tess en este “cuadro” romántico ya que, como dice Santiago Vila, el «emplazamiento de los objetos será más significativo —en función del recorrido concreto de los personajes por el plano— que el estilo de los muebles, puesto que configura la puesta en escena de la secuencia».⁶³ En este caso no hay muebles, pero los elementos de la naturaleza pueden reemplazar su finalidad perfectamente en esta secuencia, y el movimiento de Tess, o mejor dicho, su no-movimiento, nos delata o nos informa de su situación de que la protagonista está atrapada e inamovible a nivel personal por esa desagradable experiencia con Stoke. De ahí que no

⁶³ Vila, S.(1997). *Op.Cit.*36, pág.24.

se acerque ni que haya un cambio de plano más cercano de ella, ni ningún trávelin, siempre permanece allí *encuadrada*⁶⁴ en el sendero.

3.4 Augurios fatalistas y claustrofóbicos en *El pianista*

El Pianista juega con dos tipos de *imágenes-espacio*: por un lado, aquellas que incluyen una serie de elementos premonitorio-fatalistas (elementos que al aparecer registrados en el espacio *a priori* formarían parte de los espacios representados por el film) y, por el otro, las que inscriben conforme avanza la película, una serie de elementos que juegan con el sentido visual de lo claustrofóbico (pertenecerían al grupo de espacios *inscritos* en el film, ya que esa claustrofobia se inscribe poco a poco en la imagen). En el caso de las primeras son dos elementos los que actúan en esta línea: la estatua de un nazareno y el tren de prisioneros. Mientras que la claustrofobia se inscribe en el urbanismo de la ciudad, siguiendo la pauta escenográfico-psicológica, en este caso del protagonista, Wlad Szpilman, solo que, a diferencia de las películas de apartamentos, no hablamos de una demencia psicológica sino de una experiencia traumática que modifica los estados de ánimo y por ende la psicología del personaje; dos estados que no son necesariamente el mismo, pese a lo que pueda parecer a primera vista.

Una de las premisas estéticas del cine negro son aquellas marcas visuales en el espacio que anuncian el mal que va a pasar. Es el caso de la letra X en la película *Scarface: el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932), que anunciaba el reinado del terror del protagonista Tony Montana (Paul Muni) y su cicatriz con esa forma, hasta que finalmente este muere sobre un asfalto marcado con esa misma X. En *El pianista* se da un juego temático muy similar pese a tratarse de un film bélico. Podemos visualizar algunos elementos escenográficos que juegan con las fatalistas premisas de lo que acabo siendo la Segunda Guerra Mundial para los habitantes de Varsovia.

Una de las primeras manifestaciones visuales sobre el fatal augurio bélico se da al comienzo del film, en una secuencia donde los judíos ven avanzar en marcha militar a los nazis, cuando aún no han comenzado las ejecuciones. Sin embargo, es posible prever una

⁶⁴ “Encuadrar es escoger un fragmento de la realidad, seleccionar una forma de un conjunto, configurando así una estructuración significativa que se propone a la contemplación del espectador.” Vila. S. (1997), *Op.Cit.*34.p.23.

matanza gracias a ese elemento cristiano ya aludido que se muestra a la izquierda de uno de los planos: la escultura de un cristo nazareno cargando con la cruz.

Son muchos los elementos que podemos resaltar en esta figura (F42 o F43). Por un lado, su cierto parecido visual en el gesto de la mano con el histórico saludo de Hitler a sus soldados. Incluso un dedo señalador incide visualmente sobre los soldados que marchan. Todo ello muy en sintonía con aquellas imágenes de archivo televisivo de las presentaciones de Hitler, uno de los motivos visuales más empleados para representar la maldad en el cine, sobre todo en villanos de películas de género fantástico o ciencia-ficción. Pero también, y volviendo a centrarnos en el tema de los destinos fatales, puede sugerirse cierta analogía entre el calvario de Cristo ahí esculpido y el calvario de Wladek que vemos después.

Esta analogía visual parece la interpretación más posible dada la correspondencia de esta imagen del cristo con otra posterior en la que vemos el mismo plano del cristo pero ahora con la ciudad en llamas (F44) y en un momento en que Wlad está pasando la última fase de su calvario, cuando se refugia en los apartamentos donde llega a padecer posteriormente una desnutrición severa, reflejada en una serie de secuencias que compondrán el cuerpo del siguiente capítulo. También conviene citar que el propio escenario alrededor del cristo vive una evolución de su propia decadencia a lo largo de la guerra: la primera vez lo vemos registrado entre las imágenes de archivo de Varsovia antes de la guerra, después marcando el curso de la guerra (ese señalamiento a los soldados ahí citado) y finalmente flanqueando los desoladores e incendiados muros de la ciudad (F42, F43 y F44).



F42



F43



F44

Uno de los episodios más cruentos de la Segunda Guerra Mundial fue el traslado de los ciudadanos judíos a las distintas cámaras de gas. Del mismo modo que en otros filmes de Roman Polanski como *Lunas de hiel* (*Bitter Moon*, Roman Polanski, 1992,) las imágenes prefieren optar por la sugerencia⁶⁵ frente a la visualización explícita de los acontecimientos. Y algo de eso vemos en la secuencia en que la familia de Wladek es llevada en esos trenes a las diferentes cámaras de gas o crematorios. Vemos cómo se colocan a los muchos judíos y sus familias en los trenes, escuchamos atentamente los gritos para que luego todos sean interrumpidos dramáticamente con el plano y el sonido de la bocina del tren que señala la salida de este, quedando todo en silencio y viendo solo el tren avanzar. De este modo, el tren, un operador escenográfico que por lo general se suele asociar con la vida, con la energía o con el avance humano en la tecnología, aquí cambia radicalmente su sentido pues la figura del tren sugiere ahora muerte, silencio y retroceso humano.

⁶⁵ Esto también lo apreciamos en la secuencia en que Henryk Spilzman, el hermano de Wladek es retenido en uno de los habitáculos donde los alemanes detenían a los judíos rebeldes. Decimos habitáculo porque no apreciamos que torturas o que castigos efectuaban en el interior de esa vivienda.

Siguiendo en este punto del operador escenográfico que es el tren, hagamos una comparación para comprender el teórico uso inverso de este operador escenográfico, comparándolo con una de las películas en las que más se recuerda el uso del espacio locomotriz: *Deseos humanos* (*Human Desire*, Fritz Lang, 1944). En aquel film, se establecía un cierto paralelismo entre la energía del tren y la pulsión romántico-fatalista de la pareja protagonista, utilizando planos y puntos de vista muy poco probables en el punto de vista humano ya que se trata de «definir el lugar de esa mirada como un universo de hierro, inhumano y dotado de una masa y energía descomunales».⁶⁶ En el caso de *El Pianista*, no se da ese alarde en el montaje; el tren se aprecia desde un punto de vista humano —el propio suelo—, no hay música, solo se oye el ruido de las máquinas pero «silenciando» los gritos de pánico de los futuros prisioneros del campo de concentración. En este caso el operador es un universo de hierro inhumano pero no tanto por sus condiciones tecnológicas sino por el destino de los judíos.

Todo esto hace que la presencia de la figura del tren así como la de la escultura del nazareno sean dos ejemplos de escenografía empleada para profetizar las terribles consecuencias de la guerra o de la propia historia de Wladek.

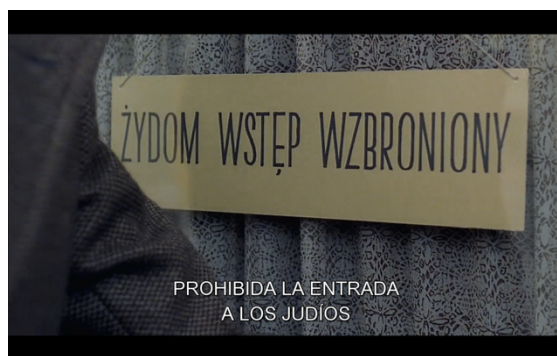
En las imágenes de *El pianista* también parece sugerirse esa especie de original *estilema* fundamentado en re-encuadres, oscuras iluminaciones y otras transformaciones arquitectónicas de gran interés y cierta semiología y que en otra parte denominamos como «poética de lo claustrofóbico». En el caso de *El pianista*, esta operación visual claustrofóbica se desarrolla mediante la vinculación de un escenario cerrado y asfixiante como es el caso de las barreras físicas tales como muros y prohibiciones callejeras de los nazis. Todos estos cerramientos, del mismo modo que los futuros *no-hogares* del próximo capítulo, parecen estar vinculados al desequilibrio personal del protagonista de la historia o incluso de la propia sociedad judía ante el régimen fascista de Hitler, repitiéndose una vez más la posibilidad de una derivación de las *imágenes-espacio* de Gaudin, que serían los *personajes-espacio*. Estos enclaustramientos visuales parecen seguir una especie de evolución desde las formas más sencillas, como las prohibiciones físicas por medio de carteles, hasta llegar a formas físicas más complejas como amurallamientos. Un proceso

⁶⁶ Poyato, P. (2001). El tren : escenografía y metáfora en « Deseos Humanos » de Fritz Lang en *Trama y fondo: Revista de cultura* Nro.10, p.2. Disponible en: <http://www.tramayfondo.com/revista/libros/49/1003poyato.pdf> Consultado el 18/10/2017

muy similar al que veremos en *Repulsión* con la forma de las grietas en el apartamento de Carole.

Antes de continuar, conviene citar que estos elementos visuales es cierto que han podido emplearse en otras películas sobre la Segunda Guerra Mundial, pero lo que aquí se quiere remarcar es esa diacronía concreta en esta película de menor a mayor grado de aislamiento. Esta evolución es lo que hace particular el empleo de estas formas visuales archiconocidas por todos debido al importante volumen de adaptaciones filmicas y literarias sobre la IIGM (la estrella de David en el brazo, los muros y barreras, etc).

En la secuencia en la que Wlad y Dorota pasean juntos, se les impide el acceso a un local como bien indica el cartel «Prohibida la entrada a los judíos» (F45). En la misma secuencia, Wlad convoca por medio del diálogo a otros espacios cerrados y prohibidos, como el parque o incluso los propios bancos que, si bien no vemos en la imagen, su alusión ya sugiere esa poética que denominamos de lo claustrofóbico. Resulta curioso, porque en una secuencia posterior este aislamiento, estas barreras son lo que ayuda al personaje de Wlad a distinguir a Dorota, «gracias» a la nueva normativa según la cual los judíos tienen prohibido el paso al centro de la calle por la que pasan el resto de polacos, pues a partir de esa escena Szpilman conoce a su primer contacto para escapar de los trabajos forzados a los que es sometido.



F45

El siguiente factor visual que vamos a subrayar es el vestuario. Justo a continuación de esa secuencia, se da la orden de llevar la famosa estrella de David de cinco puntas en el brazo para distinguir a los judíos del resto de alemanes, lo cual logra un nuevo nivel de aislamiento, esta vez entre las propias personas que cohabitan en la

ciudad de Varsovia. Tras la secuencia en que conocemos esta orden del brazalete con la estrella, vemos a unos soldados alemanes expulsando al padre de Wlad de la propia acera, con lo que se ve obligado a utilizar la calzada. Así, el film llega a otro modo de enclaustramiento visual ya que se modifica sensiblemente el propio diseño urbanístico, por así decirlo, de Varsovia, o al menos la visión urbana de esta ciudad para los judíos, que deben circular por el medio de la carretera (F46). De esta manera, una vez más, por medio del andar de los personajes, se muestra ante nosotros el *espacio inscrito en el film*.



F46

Otro episodio fundamental tanto para la película como para el periodo histórico en que está contada la historia fue la formación y creación del tristemente famoso gueto de Varsovia. Durante su mandato, Hitler y las autoridades nazis, en su cruel y xenófoba obsesión antisemita, decidieron irrumpir en el plano urbano de Varsovia, creando un sector fortificado para recluir en él a todos los judíos y apartarlos del resto de polacos.

El primer retrato u esbozo de esta *poética de lo claustrofóbico* se sugiere en la imagen del plano de la calle judía en el periódico (F47), calle donde quedarán recluidos en una escena del film y subrayada visualmente por esa delineación negrita en dos segmentos, que la aísla del resto del plano del periódico. Es esta una muestra visual cuyo proceso de «cerramiento» se mantiene gracias al diálogo en la misma escena acerca de la imposibilidad de introducir a todos los judíos en el entorno, al tratarse de más de 400.000 personas.



F47

Sin embargo, este nuevo acorralamiento ya se convocaba desde algunas imágenes precedentes en la anterior vivienda de la familia Szpilman que, como ya citaremos, se irá degradando y modificando hasta convertirse en un *no-hogar*. Nos referimos a la decoración de las paredes: en la primera secuencia, apreciamos una rica decoración a base de tapices lujosos (F48). Después, en la siguiente secuencia, cuando la casa comienza a perder esa posible identidad hogareña, apreciamos una decoración a base de líneas verticales y perpendiculares que sugieren la visualización de los barrotes de una jaula (F49). Curiosamente esta operación de la escenografía en la imagen se da en el momento en que reciben la noticia sobre la obligación de portar el emblema de la estrella de David.



F48



F49

He aquí cómo el dispositivo escenográfico-psicológico nos ha guiado por la evolución y creación del gueto de Varsovia donde tendrán lugar gran parte de las secuencias que componen *El pianista*. Pero no hablamos exactamente de una construcción propiamente dicha —aunque sí vemos cómo colocan los cimientos— sino una construcción externa ya previamente convocada por el juego visual con elementos escenográficos en el film, en este caso, la decoración de las paredes del hogar.

Con respecto al muro que rodea al propio gueto (F50), este actúa como un elemento mediador donde convergen muchas de las desesperanzas de los propios judíos, ya que en un momento dado vemos cómo caen víveres y provisiones por un lado de él. Sin embargo, y en el mismo instante, uno de los portadores de los víveres, un niño, muere tratando de atravesar el muro para pasar a su entorno. El carácter cruel de su muerte exalta esta interpretación desesperanzadora del muro, ya que lo difícil no es tanto salir de él sino sobrevivir fuera de la zona, afirmación que curiosamente escucharemos luego en boca del personaje de Majorek en forma de consejo para el músico protagonista. Otro elemento que actúa igual es el puente que une los dos tramos del gueto; concretamente es en este conjunto de momentos, cerca de dicho operador escenográfico, cuando el espectador aprecia a los nazis aprovechando para ejercer drástica y burlonamente su poder sobre los judíos.

Otro momento donde podríamos hablar también de lecturas visuales sobre enclaustramientos es el grupo de secuencias en que Wladek y otros trabajadores forzados se ven obligados a construir un enorme fuerte encima de los escombros de lo que quedó del gueto tras el traslado de la mayor parte de las familias hacia campos de concentración o cámaras de gas, o ambas. No solo por la superposición de esta estructura entre los escombros, sino también por la imagen del plano en contrapicado donde vemos cómo el cielo comienza a «bloquearse» por los aviones de guerra alemanes (F51), dejando así no solo la visión del marco urbano de Varsovia flanqueada y manipulada, sino el cielo también, haciendo cómplice al receptor de la imagen (el espectador) de la magnitud de la prisión en que se halla ubicado el protagonista.



F50



F51

4.LOS *NO-HOGARES*:
ESPACIOS DEL SOBRE-AISLAMIENTO

4. LOS NO-HOGARES: ESPACIOS DEL SOBREAISLAMIENTO

En este tramo apreciaremos cómo los espacios de vivienda de estas cuatro obras se vinculan por el constante uso de una escenografía opresiva y claustrofóbica mayormente asociada al momento de desequilibrio de cada una de las protagonistas. Esta, podríamos llamarla, «obsesión» de las imágenes fílmicas da lugar a un original sistema estético fundamentado en re-encuadres, oscuras iluminaciones, enjaulados visuales y otras transformaciones de gran interés y semiología que podríamos denominar como «poética de lo claustrofóbico» que también hemos podido apreciar en algunos de los parajes del mundo exterior del anterior capítulo.

Como bien se advertía en la metodología, durante el proceso de análisis del estudio y en concreto durante la consulta de referencias teóricas en base a la visualización claustrofóbica de estas imágenes, se hizo necesaria la concesión o licencia de un nuevo término o concepto que defina bien los espacios interiores privados donde transcurren muchas de estas películas de Polanski, especialmente aquellas donde el espacio lo conforman los apartamentos, es decir *Repulsión*, *La semilla del diablo* y *El quimérico inquilino*. Es en este punto de la investigación cuando interviene la obra de Marc Augé *Los No-Lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobre-modernidad*. En esta obra, Augé habla de los no-lugares, espacios que no son ni de relación con la persona que los habita ni poseen identidad con la misma, según las propias palabras del autor:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no-lugar. [...] espacios que no son en sí lugares antropológicos [...], no integran los lugares antiguos [...] ocupan un lugar circunscripto y específico.⁶⁷

Son espacios de paso que, debido a la «sobremodernidad» de los tiempos actuales de los que Augé habla en su ensayo, dan lugar a un nuevo tipo de soledad, aislamiento e incomunicación, sensaciones similares a las que se producen en las viviendas que rodean estas seis obras de Roman Polanski, pero con una importante y significativa variación: no estamos hablando de lugares públicos como zonas de ocio abandonadas, gasolineras de carretera o aeropuertos en desuso, sino de hogares. De ahí la derivación del término *no-lugares* al término *no-hogares* con el que nominaremos estos espacios abundantes en

⁶⁷ Augé, M. (1992), *Los No-Lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Barcelona: Gedisa. p.83

sensaciones claustrofóbicas. En el corto y en los largometrajes, los protagonistas se ven, ya sean obligados o por intención propia, a habitar una nueva serie de espacios a modo de vivienda, pero que siempre, en el proceso de lograr de algún modo esa comunión hogar-habitante, se toparán con la llegada de algún elemento no deseado, una situación agobiante o una presencia que hará que erren en el intento, llegando a replantearse incluso la propia noción de sus identidades.

En *Cuando Los ángeles caen*, si bien el espacio donde todo se sucede tiene quizás más en común con el término original *no-lugar* del que deriva el *no-hogar*, no obstante la anciana protagonista del corto que trabaja en dicho aseo, le otorga a este espacio un cuidado y una atención que no distan en absoluto del cuidado que se le da a un hogar, de ahí la designación. Así lo muestra el momento en que ella accede por primera vez a su *no-hogar* y limpia este aseo público cual si fuera un campo de cultivo, como bien señala en esta cita Alexandre Tylski:

(...) elle descend les marches et nous la découvrons dans ses gestes quotidiens. Elle place des pastilles désodorisantes dans les urinoirs et sème de la poudre par fumée sur le sol. Elle est semeuse, son geste nous rappelle inévitablement celle d'un paysanne dans un champ. Puis, un travelling avant nous fait enfin faire *connaissance* avec ce visage labouré. (...) Nous sommes inextricablement projeté dans le profond.⁶⁸

En *Repulsión*, *La semilla del diablo* y *El quimérico inquilino*, estas operaciones escenográfico-psicológicas tienen en cierto modo más relevancia porque en este caso los propios *no-hogares* son los desencadenantes de la locura psicológica de cada una de las protagonistas: repulsión sexual masculina con algunos tintes de agorafobia en *Repulsión*, manía persecutoria en *La semilla del diablo* y desdoblamiento de la personalidad en *El quimérico inquilino*. En estos hogares la claustrofobia se hace con el espacio, dando lugar a múltiples situaciones y transformaciones surrealistas de la arquitectura de los apartamentos siempre relatando, justificando o incluso señalando la fase concreta de ese desequilibrio psicológico. Sobre esto cita Vallet, en su libro sobre Polanski, en el epígrafe de *El quimérico inquilino*:

⁶⁸ [(...) Ella baja lentamente las escaleras, de forma que la descubrimos realizando sus gestos cotidianos. Coloca una serie de pastillas desodorizantes y siembra polvos de talco perfumados en el suelo. Su gesto nos retro-atrae inevitablemente al gesto de una campesina en el campo. Después se desarrolla un travelling de seguimiento donde se nos hace ver su laborioso rostro. Estamos inextricablemente proyectados en lo profundo (de sus pensamientos)] La traducción es mía. _Tylski, A. (2004), *Roman Polanski. Ses premiers films Polonais*, Lyon: Aléas, p.98

Si seguimos en la línea comparativa con *Repulsión* y *La semilla del diablo*, observamos que, en este caso, la metamorfosis espacial es directamente dependiente de la física. En el primero de los filmes citados se reflejaba externamente la neurosis interna de Carol. En el segundo, era el propio espacio el que parecía cobrar vida con el fin de absorber a Rosemary. En *El quimérico inquilino*, por el contrario, el cambio físico de Trelkovsky generará que el lugar en que reside adquiera idénticas circunstancias adaptándose plenamente, a su voluntad autodestructiva.⁶⁹

Con *Tess*, en cambio, se recurrió a una escenografía de aspecto más lumínico y romántico-pictórico acorde a la época en que transcurría la historia y sin los estallidos de violencia, tanto argumental como escénica de películas anteriores como las historias en apartamentos o filmes como *Callejón sin salida* (*Cul de Sac*, Roman Polanski, 1966) o *Chinatown* (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974). No obstante y pese al —en aquel momento⁷⁰— sorprendente cambio de registro, esta investigación defiende que en *Tess* también apreciamos un *no-hogar* y una serie de operaciones visuales y claustrofóbicas de la escenografía. La gran diferencia con los apartamentos o el baño-vivienda de *Cuando los ángeles caen* es que aquí no ocupa gran parte del metraje o es el actante de muchos de los acontecimientos, pero sigue tratándose de un *no-hogar*. Hablamos de la casa d'Urberville, donde tienen lugar los fatales acontecimientos que dan lugar al nudo argumental de *Tess*.

Como habíamos dicho anteriormente, una de los motivos por los que podríamos distinguir los *no-hogares* en el cine de Polanski era que, del mismo modo que los *no-lugares* carecían de identidad, los *no-hogares* directa e indirectamente preceden a la duda en los personajes sobre la noción de sus propias identidades: en el caso de Tess (Natassja Kinski), su vida y tranquila forma de ser cambian radicalmente una vez tiene lugar en el entorno de la propiedad d'Urberville la violación por parte del señor de la casa Alex Stoke (Leigh Lawson). Del mismo modo, también la comunión hogar-habitante se ve interrumpida, pues Tess entra en esta gran casa para vivir y trabajar en ella como criada, pero en el curso de su instalación allí, el ya aludido suceso trae como consecuencia que esa comunión espacial no se produzca.

⁶⁹ Vallet, J. (2018) *Op.cit.* 7. p.20

⁷⁰ Y que no lo es tanto, si tenemos en cuenta que ya en el cortometraje de *Cuando los ángeles caen* ya apreciábamos algo de esta ambientación en gran parte del flashback sobre los recuerdos de la anciana.

Y finalmente, en *El pianista* —del mismo modo que Tess, las protagonistas de los apartamentos y la anciana protagonista de *Cuando los ángeles caen*—, Wladyslaw Szpilman (Adrien Brody), una vez estallada la Segunda Guerra Mundial, tanto solo como en compañía de su familia se verá obligado a instalarse en recintos y viviendas cada vez más pequeñas y, por ende, más cerradas y más claustrofóbicas. Y cada vez con menos personalidad en cuanto a ornamentación; como hemos visto en los anteriores ejemplos, el menguamiento de estas viviendas coincide con el cada vez mayor desánimo personal y psicológico del protagonista.

Una vez establecidas las pautas de qué puede ser un *no-hogar*, del sentido de lo claustrofóbico en el espacio y de por qué vinculamos a estas películas con dicha terminología, pasamos a explicar cómo se suceden las distintas operaciones escenográfico-psicológicas.

4.1 *Cuando los ángeles caen*: los enjaulados anexo-temporales

Los operadores escenográfico-psicológicos del *no-hogar* en *Cuando los ángeles caen*, además de jugar con el sentido visual claustrofóbico, también parecen ejercer de catalizadores temporales entre la situación actual de la anciana y su juventud anterior.

La primera toma de contacto con ese sentido visual claustrofóbico del *no-hogar* se da en la entrada al mismo habitáculo (F52). Se entrevé un cierto humor negro, al ver cómo la anciana se adentra en un lugar donde están sacando la basura, como si ella tuviera menos importancia que los propios desperdicios.⁷¹ Pero lo interesante a nivel escenográfico es cómo, más que la entrada a una instalación, parece la entrada a una caverna dada la forma en que está rodado. Evocando al expresionismo del cine mudo alemán, se da una escalera demasiado inclinada, donde quedan muy remarcadas las limitaciones del espacio

⁷¹ “Comme l’a remarqué Henryk Kluba, *Quand les anges tombent* emprunte beaucoup à la culture polonaise. Il emprunte à la littérature et à la peinture romantiques (...) Bien sûr Polanski prend systématiquement cette iconographie à rebours, souvent avec un humour grinçat (...) la vieille comtesse qui, traditionnellement, évoque ses souvenirs de famille, aristocratiquement assise à la fenêtre du château, dans la bergère de ses ancêtres, devient ici une dame-pipi sénile, assise sur un tabouret dans un sol nauséabond.”

[Como ha señalado Henryk Kluba, *Cuando los ángeles caen* tiene influencias visuales prestadas de la cultura, literatura y pintura romántica polaca (...) Por supuesto, Polanski toma sistemáticamente esta iconografía para darle la vuelta, muy a menudo con humor negro (...) es el caso de la vieja condesa que, tradicionalmente, evoca los recuerdos de su familia, aristocráticamente sentada cerca de la ventana de un castillo y en la silla poltrona de sus ancestros; aquí ese personaje se deviene en una “dame-pipi” senil, sentada en un taburete sobre un suelo nauseabundo] La traducción es mía. Avron, D. (1987). *Op.Cit.*5, p.106

al mostrarse las apretadas paredes que dificultan el paso de la anciana a su nauseabundo habitáculo.



F52

Pese a que la “poética de lo claustrofóbico” sobre la que trabajamos aquí parezca algo más característico de los espacios pesimistas o existencialistas como el baño que estamos tratando, no deja de manifestarse tampoco en los tramos del *flashback* de la anciana, a modo de marcadores visuales. En un momento dado del primero de los *flashbacks* —al que recordemos que accedimos por medio del techo de baldosas del *no-hogar*, escenográficamente hablando en el anterior capítulo—, uno de los soldados, que antes había sido contemplado por la versión joven de la anciana desde su ventana, permanece aislado en un punto estratégico y distinguible sobre una colina en el plano general, para que luego, por medio de un fundido-encadenado, el soldado quede enmarcado y atrapado por una de las formas romboidales del pavimento del baño (F53), devolviéndonos por medio del propio escenario de nuevo al nuevo al *no-hogar* del baño/vivienda.



F53

Este atrapamiento material puede leerse como un preludio fatalista para el personaje, pues una vez haya consumado su enamoramiento con la joven protagonista del cortometraje el personaje volverá a alistarse en el ejército, y fallece en acto de guerra lo cual, en consecuencia, da comienzo al descenso social de su mujer y su hijo. He aquí cómo, por medio de las operaciones escenográfico-psicológicas, hemos pasado del *no-hogar* al *flashback* y viceversa. Primero, por el techo de baldosas y luego por medio de la propia decoración romboidal del pavimento.

En el *flashback* también predominan los ejemplos sobre *no-hogares* propiamente dichos. También en ellos vuelve la metáfora visual de las jaulas, aunque por el momento solo en un único espacio: el hogar de trabajo de la señora anciana una vez su hijo parte a la guerra, donde curiosamente se aprecia un plano de una ventana cuyos barrotes también vuelven a sugerir esa sensación de aprisionamiento (F54), de que esa será su vida a partir de ahora como limpiadora hasta terminar sus días en el presente narrativo. El sentido claustrofóbico de la imagen se efectúa aquí en una operación muy parecida a la del techo de baldosas del baño del presente de la anciana.



F54

Un instante más en los que podemos hablar de poética de lo claustrofóbico es en otro encadenado que funciona del mismo modo que con el soldado. Un *encadenado-enjaulado* podría ser a partir de ahora una forma de designar este rasgo del estilema que estamos tratando. En este caso, el elemento atrapado es una flor blanca (F55), que podría leerse como una alusión a la joven de este *flashback*, ya que, a partir de este instante, ella comenzará un declive social del que nunca podrá volver a salir, al menos por lo que vemos en el presente de sus días de anciana. De ello puede derivar que la flor aparezca enjaulada

por otro operador escénico con el que ya nos hemos topado anteriormente, el techo con baldosas. Este atrapamiento apoya la sugerencia o lectura anterior acerca de los barrotes de la prisión que parecían formar los filamentos del techo de baldosas. La sucesión exacta y consecutiva de estas dos imágenes apoya su valor como metáfora.⁷²



F55

En un momento dado del cortometraje se dan dos nuevas y posibles ramificaciones estético-claustrofóbicas del teórico dispositivo. Al aseo/*no-hogar* de la anciana acceden una serie de variopintos visitantes entre los que destaca un niño con un pájaro enjaulado (F56). No parece ser en vano que la jaula contenga un pájaro pues, tras producirse el siguiente fundido en blanco de la imagen, lo primero que se visualiza es al hijo de la protagonista jugando con una rana, o mejor dicho maltratándola. Por medio de dicho instrumento se interpreta que dichas acciones quedan correlacionadas: la acción desgraciadamente perversa y propia de la infancia del maltrato de un animal (la rana) con la imagen de que aquel pájaro del baño. Ambos son dos animales atrapados que sirven para que la anciana recuerde a su hijo pequeño.

⁷² “La metáfora surge del choque entre dos imágenes, de las que una es el término de comparación y la otra el objeto comparado; en los ejemplos citados, el ejemplo comparado es siempre uno o varios seres humanos, y el término de la comparación un animal o una cosa (...); por lo general el objeto comparado es el rostro o los gestos humanos, que adquieren por la confrontación un significado particular, porque los actos humanos son extremadamente plásticos, en todo caso más que el objeto al que compara” Marcel, M. (2002) *El lenguaje del cine*, Barcelona: Gedisa.p.107.



F56

Sin embargo, no necesariamente todos los ejemplos de estas cualidades escenográfico-circulares a nivel temporal siguen la pauta claustrofóbica que hemos propuesto, aunque sí se siguen empleando determinados materiales u operadores escenográficos del *no-hogar* para marcar el paso del tiempo. En otro instante del corto, vemos entrar a un soldado de la guardia real que se lleva preso a un transeúnte perjudicado (parece borracho) de ese aseo. El transcurso de un tiempo fílmico a otro se efectúa aquí por medio de un «engañoso» fundido a negro, y decimos engañoso porque lo que empieza pareciendo un fundido a negro es en realidad un fundido encadenado que da lugar al contorno de una puerta que, abierta misteriosamente, da lugar a una acción similar en el pasado porque vemos al hijo crecido de la protagonista siendo apresado del mismo modo y forzado a alistarse en la guerra.

Si el conector escenográfico era antes la jaula, ahora lo es esta falsa puerta. Pero a diferencia de la jaula, no podemos considerarlo del todo como poética de lo claustrofóbico ya que para este transcurso no se efectúa ningún tipo de atrapamiento a nivel material o estético. En este caso, la acción de atrapar es narrativa pero no escenográfica (como sí se daba con la jaula o el techo de baldosas). El único detalle escenográfico que sí se da es el elemento arquitectónico de la falsa puerta como medio para pasar de un tiempo a otro, pero no parece formar parte de lo claustrofóbico antes mencionado. Aún así, lo incluimos en este apartado dado el carácter anexo-temporal y porque también es escenografía que juega con la psicología del personaje.

4.2 Trilogía de apartamentos: claves, lenguajes y técnicas para el refugio en descomposición en *Repulsión*

En el caso de la primera entrega de la trilogía terrorífica, la claustrofobia del *no-hogar* sigue una evolución que parte desde los preámbulos más sencillos —la invasión sonora o una secuencia de asesinato cuya estructura visual está fundamentada en reencuadres— hasta finalizar con transformaciones surrealistas de grietas en las paredes. Transformaciones que acompañan y en ocasiones causan el cada vez mayor desequilibrio patológico de Carole (Catherine Deneuve) consistente en un miedo irracional hacia la sexualidad masculina.

4.2.1 Invasión sonora del *no-hogar*

Para empezar, se analizará la primera y muy sonora escena de la llegada de Carole al apartamento. Carole llega al hogar tras una jornada de trabajo. En primer término, y desde el suelo, se aprecia el plano detalle en el que Carole se deshace de los tacones dejando los pies desnudos, una acción que a algunos historiadores les evoca al fetichismo de Alfred Hitchcock:

Otro de los temas recurrentes en *Repulsión* que la acercan irremediamente a *Vértigo* es el impulso fetichista que transmite la mirada obsesiva de la cámara y, por ende, nuestra propia mirada. Toda la escena del regreso de Carole del salón de belleza es rodada por Polanski a ras de suelo; vemos las piernas caminar hasta el salón situado al fondo y, a medida que se aleja, descubrimos su cuerpo al completo, gracias a la profundidad de campo [...]. Ella se descalza —fetichismo de los pies, como en Hitchcock, recuérdese el plano de los pies desnudos de Madeleine en *Vértigo*—, de espaldas a la cámara [...] se quita la falda y vemos su combinación blanca —símbolo de pureza—, se aproxima a la ventana y mira hacia la calle.⁷³

Desde el primer minuto que el espectador se adentra en ese apartamento ya aprecia cómo los sonidos emitidos desde el exterior son vistos como una especie de invasión, con lo que subraya el carácter de refugio de ese mundo exterior masculino del que Carole se protege. La protagonista se acerca al cristal de donde proceden los ruidos y, desde esa perspectiva (F57), observa a las monjas que están jugando y que, al ser vistas desde dicho ángulo, se muestran con distancia y poco cercanas. Estos sentimientos son remarcados por el melancólico rostro de Carole al no poder acceder a esa realidad de «vida pura y sin

⁷³ Moldes, D. (2004) *La huella de Vertigo*, Madrid: JC Ediciones, p. 15.

hombres». El espectador es solo un mero observador y, al igual que Carole, queda relegado a estar en ese estado intermedio —cuya forma figurada en escena sería el apartamento— entre la pureza del convento vecino y la repulsión masculina que acecha el *no-hogar*.

Al minuto se dirige al baño (F58) —espacio en el que se «limpia» de la «realidad masculina de afuera»—, pero la navaja y otros útiles de higiene del amante de la hermana son el primer signo de invasión (masculina), dando lugar a la primera tensión repulsivo-sexual entre Carole y Michael, el amante de su hermana Helen. Durante la secuencia, suena el timbre y se produce la entrada de Michael en escena. Junto a esta segunda intromisión sonora se escucha también el tañido de las campanas del convento. Este ruido de campanas es, cuanto menos, admonitorio, ya que también suena hacia el tramo final del film, cuando el cobrador de impuestos viene a visitar a Carole, para luego intentar violarla. En esta escena concreta que estamos analizando, Michael hace bromas con claras indirectas sexuales hacia Helen. Por ello cabe entender que ese molesto son enfatiza las pulsiones sexuales por parte de los hombres que irrumpen en ese apartamento puesto que «es mediante [...] el tañido de sus campanas como la realidad del mundo exterior pretende penetrar en la realidad física del mundo interior de Carole, simbolizada en el carácter de refugio que adquiere su piso».⁷⁴



F57



F58

⁷⁴ Latorre, J.M. (1998). *En la oscuridad: Breve antología crítica*, Cáceres: Asociación Cinéfila de Cáceres Re-Bross, p.19

Esta configuración de sonidos, así como su interpretación, contribuye no solo a otorgar un realismo necesario a la secuencia, sino que, como diría Pudovkin, contribuye notablemente «to augment the potential expressiveness of the film's content».⁷⁵ En este caso concreto, el contenido de una serie de operadores escenográficos (timbres y campanas).

En un instante de la misma secuencia, se comienza a mostrar una de las características principales del dispositivo que podríamos denominar como poética claustrofóbica. Esta obsesión visual se ve reflejada en el breve minuto en el que, acercándose a la salida, la imagen muestra a la protagonista de espaldas, mientras que, a su vez, las sombras romboidales de los marcos de la puerta y alguna ventana conforman una especie de jaula que atrapa a la protagonista (F59) se inscriben del «microinfierno» mental del personaje.

La cámara se toma su tiempo y recorre el apartamento, mostrando los detalles más significativos de la escenografía, rica especialmente en decoración de regusto naíf (F60), lo que puede ser interpretado sencillamente como un mero gusto decorativo, aunque no es descartable la idea de que se trate de una forma de aludir el inocente carácter de Carole.



F59

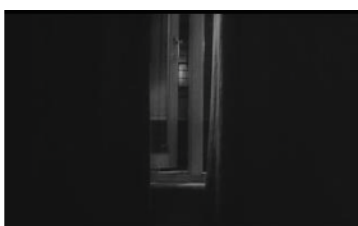


F60

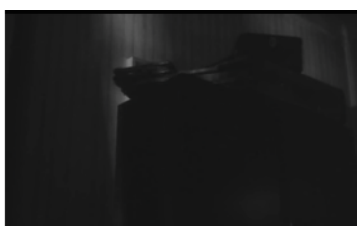
⁷⁵ [Aumentar el potencial expresivo del contenido del film] La traducción es mía Sargeant, Amy.(2006). *Kino-the russian cinema: Vselod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-Garde*. London, USA: I.B Tauris, p.142

La imagen pasa a un fundido a negro. Llega la noche y mediante una serie de planos se nos presenta una de las habitaciones más importantes del apartamento: el cuarto de Carole. En primer término, vemos la ventana con vistas a ese convento de «vida pura» antes citado. Inmediatamente después se introducen en la banda sonora las risas de excitación del cuarto de al lado. Dicho cuarto es el cuarto de Helen, quien ahora está intimando con Michael. La cámara capta planos de determinados elementos de la habitación de Carole que luego adquirirán relevancia hacia el final del film.

Conforme pasan dichos planos (F61, F62 y F63), las risas se van transformando progresivamente en orgasmos. Estos acaban dominando la sonoridad de toda la habitación de Carole y esta, resignada, apenas concilia el sueño. De ahí el empleo de los planos, para demostrar cómo la propia decoración se «contamina» de la esencia masculina. La masculinidad, en su concepción sonora, ya domina la habitación más íntima del *no-hogar*. A pesar de que la acción ocurre fuera del campo de la imagen cinematográfica que se ve en pantalla, los sucesos de ambos espacios están encadenados irrefutablemente, entendiendo el *fuera de campo* como aquel «espacio que se constituye como discurso o texto, puesto que se funda en una relación significativa entre una imagen visualmente presente y otra ausente, significada».⁷⁶ Además del fuera de campo asistimos así a un relevante uso del montaje a base de asociaciones de ideas y elementos espaciales.



F61



F62



F63

⁷⁶ Vila, S. (1997). *Op.cit.*34. p.32

La escena juega con la repetición de intervalos de tiempo (cada plano, desde que el sonido orgásmico inunda la habitación, dura exactamente lo mismo) lo que hace que ni los motivos ni las ideas fijas formales (todos los útiles e inmuebles del cuarto de Carole) en ningún momento corten la verdadera función de la secuencia: mostrar el primer paso hacia una locura de repulsión sexual masculina por parte de Carole. En este sentido, este juego escenográfico recuerda en cierta medida a las teorías que propone Pudovkin, en la siguiente cita de Amy Sargeant:

Montage is recognized by Pudovkin as a powerful means towards this end: –editing is not merely a method of linking separate scenes or pieces but is a method that controls the psychological guidance of the spectator –Pudovkin says– (...) Pudovkin acknowledges that montage can effectively create a fictive, purposeful geography or temporal unity.⁷⁷

Así pues, esa guía de la percepción psicológica a la que Sargeant hace referencia —por medio de Pudovkin— se desarrolla también en esta secuencia a nivel formal, porque los sonidos orgásmicos son conducidos alrededor de cada uno de los inmuebles (el armario, la lámpara, etc.) de forma que el espectador acaba comprendiendo en qué consisten esos miedos de la protagonista y el sujeto de estos (en este caso, el sexo masculino). Otro dato interesante es que Pudovkin, junto a Eisenstein y Alexandrov, redactaron el llamado *Manifiesto del sonido*, entre otras disciplinas teóricas. En dicho manifiesto también hallamos algunas afirmaciones que se podrían aplicar al tratamiento de esta secuencia, concretamente, en aquello que estos tres directores y teóricos denominan «contrapunto orquestal», explicado en la siguiente cita:

Únicamente un empleo «contrapuntado» del sonido en relación a la pieza visual del montaje puede deparar una nueva potencialidad al desarrollo y perfección del montaje. Los primeros trabajos experimentales con el sonido deben dirigirse hacia la línea de su distinta no-sincronización con las imágenes visuales. Solamente de este modo se obtendrá la palpabilidad, que conducirá luego a la creación de un contrapunto orquestal de imágenes auditivas.⁷⁸

⁷⁷ [El montaje está reconocido por Pudovkin como un medio poderoso alrededor de un fin –editar no es meramente un método de unir escenas separadas o piezas sino un método que controla la orientación psicológica del espectador –dice Pudovkin– (...) Pudovkin añade que el montaje puede efectivamente crear una ficción, una propuesta geográfica o una unidad temporal] La traducción es mía. Sargeant, A. (2006) *Op.Cit.* 77, pp.158-159

⁷⁸ Eisenstein, Serguei M. Pudovkin, V. & Alexandrov. (1958). *Manifiesto del sonido*. En S. Eisenstein (Ed.), *Teoría y técnicas cinematográficas* (pp. 277-281). Madrid: Rialp S.A pp.280-281

Vista la afirmación, puede lógicamente entenderse que esta fue dada en los orígenes del sonido en el cine (finales de los años 20), es decir, mucho antes de la época en que se realizó esta película que, a su vez, tampoco cumple con los preceptos de lo que podríamos denominar un film experimental. No obstante, estas características del contrapunto orquestal parecen cumplirse, ya que, en el caso del sonido de los orgasmos, así como en el de las campanas del anterior instante comentado, no apreciamos qué los produce, pero es que su no-unió n con las imágenes (lo que aquí se denomina *desincronización*) es lo que aporta o produce las lecturas o interpretaciones antes mencionadas. No vemos escenificado el acto sexual que produce el orgasmo, pero sí cómo este sonido humano asciende alrededor de una serie de elementos de la pequeña habitación de la protagonista. Objetos que, posteriormente, en el punto más álgido de sus enajenaciones mentales, se alzarán contra ella. Tampoco vemos el campanario ni las campanas, pero sí cómo resuenan cuando las insinuaciones sexuales del personaje de Michael se hacen evidentes en el diálogo.

A su vez, el montaje y la configuración en concreto de dichas sonoridades en el espacio favorecen a la hora de reforzar la idea del cuarto de Carole como refugio de su mundo interior, y dan lugar a esa «geografía útil» también presente en la cita de Sargeant. Dicho refugio es una idea contraria a la que reforzaban el sonido de las campanas de la iglesia de enfrente del apartamento, al inicio de esta secuencia. Algo que como ya mencionábamos en la cita de Latorre, remite al mundo exterior, a la realidad física que la protagonista trata de evitar. Dicho contraste parece unir el final de esta secuencia con su inicio y concluir así con la presentación de este *no-hogar* y de los miedos de su inquilina.

4.2.2 *El asesinato de Colin entre re-encuadres*

Normalmente, acorralamiento y claustrofobia suelen conformar el ambiente idóneo para provocar miedo en el espectador. Ese miedo es aún más efectivo si se manifiesta en la esquizofrénica psique del protagonista de la pantalla. Por ese motivo, desde los tiempos del expresionismo alemán, el encuadre se convierte en el recurso técnico fundamental de la escenografía clásica del cine de terror. Dado que un encuadre de por sí ya implica «escoger un fragmento de la realidad, seleccionar una forma de un conjunto, configurando así una estructuración significativa que se propone a la contemplación del

espectador»,⁷⁹ al re-encuadrar la imagen (es decir, encuadrar dentro de un mismo plano que ya es cuadrado por defecto) se consigue crear una nueva realidad dentro de otra. De esta forma, la imagen filmica se complementa con la dañada perspectiva de la realidad de la protagonista. Como se verá más adelante, las películas de Roman Polanski han seguido con esta estructura de la imagen incluso en películas que no son necesariamente de terror. Este juego de re-encuadres enlazado con otros contrastes (luz-sombra, colores de ropa...) es una de las claves del dispositivo escenográfico-psicológico que el presente estudio se propone analizar. Para justificar esta interpretación, se tomará como ejemplo la secuencia del asesinato de Colin (John Fraser), un chico que está prendado de Carole durante gran parte de la película.

La escena del asesinato se abre con otra invasión sonora —igual a la de la presentación del apartamento en la secuencia analizada anteriormente— que es el insistente sonido del timbre unido a un fuerte golpeteo de la puerta. Carole se asoma a la mirilla de la puerta por la que se ve a Colin en primerísimo plano. En este primer reencuadre de la escena, la cámara adquiere un punto de vista de ojo de buey, una de las perspectivas habituales en las películas realizadas por Roman Polanski. Esta perspectiva provoca que el rostro de Colin se vea distorsionado, lo que una vez más pone de manifiesto esa deformante visión de la realidad de la protagonista. Asimismo, el rostro de tamaño distorsionado por el contorno y las angulaciones de la mirilla hacen que Colin parezca un monstruo (F64), exactamente lo que ve la protagonista en él y cualquier otro varón.



F64

⁷⁹Vila, S. (1997) *Op.cit.*34. p.27

El joven pretendiente invade el espacio íntimo de Carole echando abajo la puerta. En este sentido, podríamos decir que el uso invasivo de los personajes exteriores como Colin o Michael en el apartamento de esta película se acerca más a la concepción de los filmes de Buñuel, donde «el personaje exterior es el representante de las pulsiones, que procede al agotamiento físico del medio considerado»,⁸⁰ que a la del personaje exterior en los filmes de Passolini, en los cuales aparece «como agente sobrenatural o demostrador espiritual».⁸¹ Sin embargo, la segunda de estas concepciones sí se da en *La semilla del diablo* con la entrada sugerida del «demonio» en la secuencia de la pesadilla de la protagonista.

Para visualizar claramente el grave alcance de esta invasión, se recurre a un continuo plano americano fijo (F65) durante varios minutos, remarcando así la tensión del momento. También surte efecto gracias a un continuo juego de contrastes: vestimenta negra de Colin frente al camisón blanco y transparente de Carole, la iluminación centrada en Carole y Colin en penumbra o contraste de alturas entre ambos, ya que Colin se halla más cerca de la cámara, mientras que nuestra protagonista, al estar más alejada, parece más pequeña. Otro matiz relevante es la casi ausencia de movimiento de la protagonista, quien no sale del leve hueco conformado por el lado izquierdo de la puerta y la pared.



F65

⁸⁰ Deleuze, G. (2015). *La imagen movimiento*. Barcelona: Ed. Paidós Comunicación.p.187

⁸¹ Deleuze, G. (2015). *Op.cit.*82, p.187

Una vez más, debemos remitirnos a Alfred Hitchcock y un análisis sobre este que realizaron Bordwell y Thompson a propósito de la película *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942). En dicho film, el juego de picados y contrapicados de la secuencia de la Estatua de la Libertad da lugar a que «el suspense de la escena deriva principalmente de la drástica diferencia entre la visión amplia [...] y la ampliación casi microscópica». ⁸² Lo mismo sucede con el juego de tamaños y escasos movimientos de las figuras de Carole y Colin en el escenario, primero agrandando a Colin frente a Carol y viceversa. Esto puede causar una tensión continua en el espectador, pues no llega a saberse hasta el momento del asesinato quién se impone sobre quién, aunque aparentemente se trate de una conversación amistosa.

Todos estos contrastes, junto con el re-encuadre diferente en que se halla Carole, pueden reforzar la idea de esa otra realidad en la que vive Carole frente a Colin. Esta concepción de lo «real otro» de la protagonista del film se puede argumentar mediante la definición que da González Requena en su artículo «Emergencia de lo siniestro» (un adjetivo que podría ser apropiado para algunas secuencias de este film), pues encaja con la situación que se vive en este apartamento:

Definiremos la realidad como aquello del mundo que manejamos, que entendemos, que pensamos, que (...) nos resulta inteligible. Lo real es lo otro: lo que queda fuera, lo que está siempre excluido del orden de los discursos. [...] Lo absolutamente otro. Es posible una definición más sencilla: lo real es lo que se deduce del hecho, asumido radicalmente de que el mundo no está hecho para nosotros [...]. Pues bien: en el texto siniestro, es la realidad lo que se quiebra. Y es la experiencia de esa quiebra lo que nos sitúa en el campo de lo siniestro ⁸³

Basándonos en la parte sencilla de la definición, como explica Requena, Carole asume que las formas de relación hombre-mujer en la vida diaria no están hechas para ella, esa agonía diaria es su «real otro» (el de ella, no el del espectador que percibe estas

⁸² Bordwell, D. & Thompson, K. (1979). *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona: Ed. Paidós Comunicación, p.216

⁸³ González Requena, J. (1997). Emergencia de lo siniestro. *Trama y Fondo*, 2, 51-75.p.56. Disponible en https://dl.dropboxusercontent.com/u/60156832/numeros_revista/Trama_y_Fondo_2.pdf Consultado el 25/09/2015

imágenes). De ahí, que la escenografía del film parezca sugerir a Colin y a cualquier otro hombre como un monstruo.

Retomando otra vez la cita y, en concreto, su parte final, cuando habla del resquebrajamiento de la realidad *Repulsión*, al ser una película de género terrorífico-psicológico, supone ser también un texto siniestro, y en el que, como tal, la realidad se quiebra en él. De ahí, que se pueda sugerir que la entrada de Colin en el apartamento en esta escena concreta es como si se tratase de una invasión. Esto también se puede interpretar de forma mucho más gráfica en el grupo de secuencias donde las paredes del apartamento-refugio se agrietan constantemente, es decir, que se quiebran literalmente, como en el texto siniestro del que habla González Requena. Sobre esta cuestión de las grietas volveremos a tratar en el penúltimo punto de este estudio. De momento, se retoma la secuencia del asesinato. Si en dicha secuencia hubiera que resumir la disposición de los elementos arquitectónicos en una frase, esta sería «la claustrofobia hecha plano», ya que la sensación de aislamiento de los re-encuadres parece manifestarse expresamente en esas puertas de cristal cerradas y en las cortinas sin correr (lo mismo con el tabique diagonal que vemos al lado de la ventana). Todos estos detalles nos ayudan comprender qué motivación opresora lleva a Carole a asesinar a Colin, asestándole en la cabeza con un candelabro cogido previamente.

Una vez más habrá que remontarse al estilo de las películas de Alfred Hitchcock, pues en esta escena de *Repulsión* aparece, colocada en el centro de la composición audiovisual, el personaje de la vecina cotilla y su perrito que constituyen un detalle anecdótico y distractor. Cabe notar que se trata de otro juego de contrastes: el del leve momento cómico —la habitual vecina mayor y fisgona, clásico de las *sitcoms* que transcurren en apartamentos— con el asesinato. Esto deviene en una especie de *Mcguffin* mortal (y de ahí la referencia a Hitchcock). La combinación cómica de este momento (por el detalle de la anciana) con el asesinato es sin duda más impactante que el propio hecho de que se acaba de cometer un crimen. Una vez más la escenografía ha participado en este suceso de forma notable tanto cinematográfica como psicológicamente. El dispositivo que se analiza aquí parece haber surtido su efecto.

En un momento dado, se cambia directamente de plano y pasamos a la mirada subjetiva de lo último que ve Colin. En este caso, a la influencia de Alfred Hitchcock por el uso de ese detalle mortal, podría añadirse la de Luis Buñuel. En *Los olvidados* (*Los*

olvidados, Luis Buñuel, 1950), la imagen recurría a «agredir» al enunciatario del film (es decir, los espectadores) por medio del lanzamiento de un huevo hacia la cámara. En la secuencia presente, el plano subjetivo de Colin nos permite ver claramente a Carole “asestándole” otro golpe a la propia imagen (F66). En esta cita, se puede apreciar la explicación de dicha agresión de la película de Luis Buñuel, que puede enlazarse con la agresión que se ve en esta película de Roman Polanski:

(...) Y ello porque el enunciatario, instalado, afirmado ya en el enunciado, resulta agredido después al serle arrojado a través del personaje, un huevo; huevo que, estrellándose contra el observatorio, esto es, contra la mirada a través de la que el enunciatario ve hacer, llega incluso a impedir por momentos la visión de este.⁸⁴

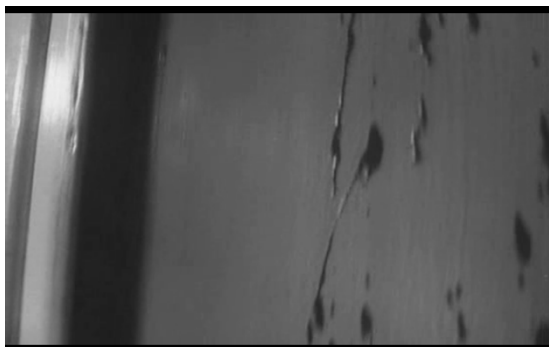


F66

En la secuencia de *Repulsión*, el suceso se produce de forma menos violenta que en la película mexicana, pese a que se trate de un asesinato y no de un acto de vandalismo, un acto en principio más terrorífico, en términos de moralidad. También está la sutil diferencia de que en *Los olvidados* no vemos realmente al agresor que lanza dicho huevo (por lo que la acción la haría el propio enunciador) y en *Repulsión* sí vemos a Carole claramente realizar la embestida hacia Colin. Es en la agresión a la propia imagen donde se puede establecer ese grado de unión.

⁸⁴ Poyato, P. (2006)., Circuito enunciativo de agresión y mundo Originario en «Los olvidados» de Buñuel. *Pandora: revue d'études hispaniques*, 2, p.p. 171-185,p.17. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2567378> Consultado el 25/06/2015

Por otra parte, en lo que atañe al tema de este estudio, la escenografía es testigo y participante de la situación. Cuando el espectador contempla la escena desde la mirada subjetiva del personaje de Colin, ve solo la puerta blanca. Cabe señalar que el color blanco de la puerta puede hacer referencia a la inocencia de Colin, «empapada» ahora de su propia sangre. Este contraste de la sangre con el blanco de la puerta permite insinuar que la propia inocencia de Colin respecto a Carole —así como la ignorancia hacia sus demonios internos— ha sido la verdadera responsable de su muerte (F67).



F67

Con frecuencia, la bañera sobre la que reposa Colin (F68), ha sido interpretada como un espacio de purificación y como tumba de agua para su personaje. Sin embargo, cabe destacar cómo el uso de la bañera también lleva a conformar el cuarto reencuadre en la secuencia y que además obedece a esa obsesión estilístico-claustrofóbica que ya se ha visto varias veces hasta ahora.



F68

Concluye así esta secuencia y también este punto del estudio. Pero antes conviene compilar aquí (para que quede aún más claro) los cuatro reecuañdres de la secuencia que aluden a esa claustrofobia general que envuelve la atmósfera del apartamento este momento:

- El primer re-encuadre a través de la mirilla, que nos sugiere una visión más monstruosa de Colin. Lo citamos como tal ya que, pese a la forma circular de la mirilla, la visión de esta supone un segundo ajustamiento más dentro de los cuatro lados del plano.
- El segundo re-encuadre es el del hueco entre la puerta y la pared de Carole, y no se mueve. Una segunda dimensión cuadrangular dentro de un plano ya cuadrado por defecto.
- De forma simétrica y, en segundo término, la vecina que estaba situada en el centro de la composición del largo plano mencionado anteriormente. Su alejamiento la volvía mínima ante los ojos del espectador.
- Y finalmente cuando Colin queda encajado en la pequeña bañera, una «bufanda» de sangre que se forma alrededor de él y hace que el espectador pierda su percepción de este personaje.

Al poco de producirse el asesinato, Carole en lugar de retirar el cadáver del apartamento, prefiere fortificar el espacio con maderas y clavos; con ello demuestra que prefiere seguir encerrada en ese apartamento a recibir el contacto de hombres. Ella misma sabe que está en medio de un abismo psicológico, pero prefiere seguir dentro de él porque ve refugio donde los demás no lo ven; por ello refuerza la seguridad en la puerta principal de la vivienda. Esta acción admite revelar una posible metáfora escenográfica de vital importancia: la del *no-hogar* como figuración arquitectónica del cerebro de Carole.

4.2.3 Grietas y manos

En 1985, en pleno auge de la publicación de su primera y hasta el momento última autobiografía, Roman Polanski comentaba esto acerca de sus intenciones escenográficas con respecto a *Repulsión*:

Repulsión était un film d'atmosphère et son succès ou son échec dépendrait pour une bonne part de l'appartement dans lequel avait lieu le plus clair de l'action. Avec l'aide de mon directeur artistique Seamus Flannery, je réalisai une maquette placher du salon. (...) Je comptai

montrer les alucinations de Carole à travers l'œil de la caméra et les rendre plus frappantes en utilisant des angles de plus en plus grands. Mais cela seul n'aurait pas suffi. Je voulais pouvoir aussi modifier les dimensions réelles de l'appartement –agrandir les pièces et les couloirs en repoussant les murs de sorte que les spectateurs connaissent le plein effet de la vision déformée de Carol. En conséquence nous conçûmes les parois du décor de manière à pouvoir les écarter et les allonger en y insérant des panneaux supplémentaires. Ainsi <<rallongé>>, par exemple, l'étroit couloir menant à la salle de bains prenait des proportions cauchemardesques.⁸⁵

Teniendo en cuenta las declaraciones de Roman Polanski con respecto a lo que se intentó hacer en el film y de acuerdo con el objetivo de este estudio, se analizarán dos secuencias que responden a una serie de visiones surrealistas muy características de una mente tan dañada como la de Carole Ledoux. De esta forma, las imágenes establecen así un paralelismo entre ese daño de la mente y el estado de la arquitectura. La forma física en la que lo hacen se construye mediante una serie de grietas que se van produciendo conforme la mente de Carole va degenerando. Ya habíamos hecho referencia a estas grietas, en el punto anterior, cuando hablábamos de la quiebra de la realidad en el texto siniestro, al que se refería González Requena. A continuación veremos su evolución de en el *no-hogar* a lo largo del film.

La primera vez que apreciamos una de estas grietas «psicológicas» es en la secuencia en la cual Carole vuelve a su apartamento tras una sesión de trabajo. Durante la conversación con su hermana, Carole, en un plano medio, observa con esa mirada magnética que la caracteriza hacia algún punto en la pared *fuera de campo*. En ese momento, ella dice: «Hay que avisar para reparar esa grieta» ante lo que su hermana, ubicada en segundo término (F69), contesta sin entender bien a que se refiere. Pese al carácter simplista, la colocación de Helen en un lugar secundario, desenfocado y re-encuadrado y la fijación protagonista de la cámara en Carole son componentes relevantes para entender que el fenómeno de las grietas está únicamente dentro de la cabeza de nuestra

⁸⁵ [Repulsión era un film de atmósfera y su éxito o fracaso dependía en buena parte del apartamento en el que tenía lugar gran parte de la acción. Con la ayuda de mi director artístico Seamus Flannery hice una maqueta del salón. Mi propósito era mostrar las alucinations de Carole a través del ojo de la cámara. Realzando su impacto por medio de lentes gran-angulares o bien de la ampliación progresiva de campo. Sin embargo, eso sólo no bastaba para lo que yo pretendía. Quería alterar, además las dimensiones efectivas del apartamento: ensanchar las habitaciones y los pasillos y retirar las paredes para que los espectadores pudieran experimentar todo el efecto de la deformada visión de Carole. Para ello, diseñamos las paredes del decorado de tal forma que se pudieran mover hacia fuera y alargarse mediante la inserción de paneles adicionales. Cuando se ´estiraba` de esta manera, por ejemplo, el estrecho pasillo que conducía al cuarto de baño, adquiriría unas proporciones de pesadilla.] La traducción es mía. Polanski, R. (2017), *Roman Par Polanski*, París: Librairie Arthème Fayard, p.339

protagonista, más aun, teniendo en cuenta la poca comprensión de la hermana ante la rotura. El carácter perturbador de este resquebrajamiento espacial queda resaltado cuando, al terminar de citar dicha frase, suene el ensordecedor timbre que anuncia la llegada de Michael al lugar.

Para comprender la siguiente evolución de la grieta nos debemos trasladar a una acción fuera del *no-hogar* para luego volver a él. Mediante corte directo, volvemos a otra escena muy en la línea de la anterior secuencia que analizamos de la primera vez que veíamos andar a Carole por las calles de Londres. Siguen sucediéndose las mismas técnicas cinematográficas: el travelling que sigue a Carole en primera línea, el suave hilo musical de jazz, la rotonda en obras donde trabajaba el obrero (aquí no se halla en su caseta), el plano semi-subjetivo, etc. Es entonces cuando la protagonista decide contemplar una grieta del suelo, y no queda del todo claro si es parte de esa *realidad otra* o si es de la perjudicial visión de Carole. Sin embargo, a diferencia de las anteriores, se sugiere en esta grieta (F70) la forma de unos muslos de mujer cerrados, una aciaga alusión formal a la anti-sexualidad del personaje. Las formas y la colocación de la cámara enunciativa así como la fotografía siguen captando más simbologías fatalista-sexuales. Específicamente, la de la sombra de los pies de Colin. Dicha sombra de las piernas, se coloca en el plano, como si se tratase de un coloso, sobre la grieta mencionada y la forma que ya hemos dicho que sugería, remarcando de manera inconsciente una impresión de poderío sobre la fémina afectada. La sensación de enormidad del personaje para la muchacha se complementa por medio del plano en picado.



F69



F70

Del mismo modo que pasaba con el sonido del agua en *Cuando los ángeles caen* o con el sonido del reloj en la futura explicación de las secuencias oníricas de *La semilla del diablo*, el sonido se irá superponiendo hasta que un operador escenográfico haga presencia. A modo de cuenta atrás y remarcando la tensión de toda la escena, el sonido de las gotas cubre toda la secuencia: una gota, dos gotas... Finalmente, mezclado con la sonoridad de la tercera gota, oímos un claro resquebrajamiento de la pared, que se introduce a modo de sorpresa y que decide representarse por medio de la retina fragmentada por el brillo –alusión a la grieta- de la muchacha (F71), resaltando que, a partir de este momento, lo que su retina contempla como realidad o ficción quedaría fragmentado.



F71

La siguiente grieta dentro del film parece poseer una función de señalado. Del mismo modo que en la grieta anterior, se vuelve a recurrir al sonido del reloj como preparador para la escena y el encendido de luces da lugar a esa doble grieta que señala una fotografía de la infancia de Carole (F72), como si la causa de ese «agrietamiento» de la realidad que vive la protagonista comenzase en el momento en que se tomó esa fotografía, un operador textual sobre el que volveremos a trabajar en cuanto a sus funciones como *cualidad-potencia* en el próximo capítulo.



F72

Se sigue dando una correspondencia de elementos escenográficos, ya que en un momento dado las paredes del apartamento donde surgirán las dos nuevas grietas parecen amoldarse antes de las dos secuencias donde aparecerán, en una escena en la que la protagonista, agitada por una mentalidad propia de la agorafobia,⁸⁶ se apoya en las paredes. Sin embargo, la consistencia de estas no es lo suficientemente fuerte. Más que de madera o cemento, las paredes parecen ablandarse con el tacto de la mano de Carole, como si su textura respondiera más a la composición de una plastilina que a la de una pared normal.

⁸⁶ “La ansiedad que sufren los agorafóbicos suele llevarles a evitar de forma persistente situaciones de distinta índole. Existen varias que se han establecido como típicamente agorafóbicas: estar sólo fuera de casa, estar en lugares concurridos, estar en espacios cerrados, viajar en transporte público (...), conducir por autopistas (...) La ansiedad que provocan estas situaciones se acentúa si el agorafóbico no está acompañado, está lejos de casa o en ambientes poco familiares. El problema es que estas situaciones son tan cotidianas que la persona que sufre agorafobia cada vez hará menos cosas y se moverá menos de su casa, por lo que verá alterada su vida sentimental, las relaciones con amigos, su trabajo...(...)

De hecho, en muy pocas veces se nos informa de los motivos reales del comportamiento del agorafóbico, de forma que el espectador no sabe si el afectado no abandona su domicilio porque evita tener contacto con los demás por su odio generalizado al mundo o por un miedo específicamente agorafóbico, (...) El abanico de manifestaciones de este trastorno es muy amplio: personas que pueden hacer una vida relativamente normal si están acompañados de algún familiar o amigo, aquellos que evitan algunas situaciones pero no todas, aunque el cine lo haya limitado a una forma de manifestación.” Vera Poseck, B. (2006); *Imágenes de la locura: La psicopatología en el cine*; Madrid.; Calamar Ediciones, Págs.241-247

Hemos colocado esta cita porque se hacía más que necesario explicar el término psicológico de la Agorafobia en todas sus formas-al menos las cinematográficas-. Es el término clínico que mejor define a Carole y sus miedos. Aún así, como bien indica Vera Poseck en su estudio, el cine solo ha sabido centrarse en un aspecto muy concreto de la enfermedad sin atender a las verdaderas causas de la patología. La película de Polanski no sale indemne de esta apreciación, aunque tampoco es importante porque en su caso, no dar al cien por cien todas y cada una de las razones de la posible agorafobia de Carole es algo intencionado.

Dichas dos secuencias llegan en el tramo final. Las grietas se multiplican dejando salir de entre ellas una serie de manos viriles que atrapan y bloquean al personaje, asociación más que evidente de cómo las tan repudiadas masculinidades estrujan el mundo interior de Carole. De los dos aprisionamientos de manos, el primero tendrá lugar en la escena en la que la iluminación adquiere un tono claro y una vez más heredado del expresionismo alemán, principalmente por el detalle de centrar completamente el foco en la puerta del baño (F73), pero sobre todo por ese primer plano que ilumina el rostro de Carole, y en concreto uno de sus ojos, signo inequívoco de que lo que vamos a apreciar se halla dentro de su cruenta (con ella misma) imaginación (F74).



F73



F74

La inestabilidad como rutina hogareña es un detalle que parece mantenerse hasta en los más mínimos cimientos, como se puede apreciar en el caso del fino hilo interruptor que se tambalea constantemente frente a la faz de la cara de la protagonista (F75). Una pincelada que puede interpretarse como la extrema delgadez de la línea que separa la realidad de la fantasía para ella. Por tanto, la colocación del rostro de Carole en medio del hilo la sitúa en la frontera entre ambas.



F75

Otra manifestación que se usa en *Repulsión* para especificar que el espectador se halla dentro de la demencial cabeza de Carole, es que el cadáver de Colin no aparece en la bañera y que esta ni siquiera está llena de agua como la última vez que se vio. También puede transmitir cierta exasperación el hecho de que se muestren las articulaciones del baño: cadenas de tuberías y cañerías entre el lavabo y la bañera que antes no se distinguían, y que ahora, al final —tanto del film como de la cordura del personaje— se aprecian con claridad.

Carole se aparta hacia la pared de la que sale una leve grieta y de esta, a su vez, una mano que la agarra (F76). Ella se aparta, apoyándose en la pared anexa, de donde salen inexplicablemente otras tres manos que le aprietan fuertemente el pecho y el rostro en clara señal de violación. La masculinidad se ha apoderado definitivamente de ella por medio de este gesto impúdico, como bien cita Guillem Reig en su estudio sobre el film:

Carole solo está segura y tranquila en la medida en que el lugar (refiriéndose al apartamento) reproduce la sensación protectora del seno materno. Su hipersexualidad, su miedo y deseo a la vez, hacen que necesite de un lugar cerrado como refugio y lugar donde poseer a las futuras víctimas. Por esto sus peores delirios son los que le presentan a la vez el derribo de los muros y su transformación en brazos acariciantes.⁸⁷



F76

El segundo aprisionamiento de las manos aparece en la siguiente escena, que tiene un ritmo parecido al de la anterior. Recurriendo a un plano-secuencia, la imagen capta al personaje de Catherine Deneuve, quien da vueltas alrededor de sí misma en el salón-comedor. Las dimensiones de dicho habitáculo se amplían monstruosamente como ocurría en el baño (F77). Las expresionistas iluminaciones de las ventanas vuelven a

⁸⁷ Reig, G. (1975) Estudio sobre Roman Polanski en *Dirigido por* n°19, 1-12; p.6-7

orientar a la trastornada mujer hacia las —ahora estrechas— paredes del baño de las que vuelven a salir, en un plano general, múltiples manos. En esta ocasión, todos los brazos forman un interminable bosque de articulaciones -una imagen que también puede recordarnos a las paredes con brazos y candelabros de *La bella y la bestia* (*La belle et la bête*, Jean Cocteau, 1946) que tratan de atrapar a la protagonista (F78). Ella finalmente se entrega, dejándose atrapar por ellas en señal de rendición.



F77



F78

Llegados a este punto, hemos apreciado una serie de influencias para este estudio del film, de las que podríamos citar hasta tres nombres: Augé (a nivel de terminología y de cara al concepto *no-hogar*), Luis Buñuel (en la «agresión» visual antes narrada e incluso en algún giro surrealista como la acción de los brazos, pero esto puede atribuirse casi por defecto profesional) y Alfred Hitchcock en determinadas tomas de imágenes (la toma fetichista de los pies a ras de suelo y el juego de tamaños y superposiciones que contribuye al juego del suspense). Aunque se viene antecediendo desde hace algunas líneas, no es negable el posible influjo expresionista alemán, bien por defecto (es el juego lumínico clave en las películas de terror más clásicas) o bien en la siguiente toma del escenario.

Nos referimos al ya citado plano de los brazos que posiblemente emane de varios de los planos de uno de los títulos fundacionales de la corriente muda alemana: *El gabinete del Doctor Caligari* (*Der kabinett doktor Kaligari*, Robert Wiene, 1922), en concreto aquellos en los que las ramas de los árboles se extendían cual brazos humanos «sintonizando» con el protagonista en un juego interpretativo característico de esta corriente estética (F79). Pues bien, la interpretación de Catherine Deneuve, a diferencia de la de Conrad Veidt del sonámbulo Cesare, quien se mezcla con los elementos gráficos del

decorado y cuyo cuerpo imita los inclinados troncos de los árboles mientras que sus brazos y manos las ramas de las hojas⁸⁸, no es, ni mucho menos, una interpretación expresionista. Es, de hecho, una interpretación bastante contenida, sin embargo, al igual que en el plano de *El gabinete del doctor Caligari*, es «el bosque de manos» el que sintoniza con la protagonista en un juego similar, pero al revés de la película muda, ya que las manos, aunque efectúen una acción de atrapamiento, dejan un leve espacio para ella y se ajustan a las proporciones del cuerpo en el espacio (*personaje-espacio*), como si el propio apartamento «hermanase» con ella en algún sentido. Dicho de otro modo, en el film de Polanski, es el escenario quien se funde con la figura de la protagonista, mientras que en el film de Wiene es el protagonista quien se funde con el tétrico escenario.



F79

Esta acción se complementa con el siguiente momento de la secuencia cuando la imagen pasa a un fundido a negro que lleva directamente al espectador al paraje de la habitación de Carole. En la secuencia, la cámara recurre a una vista con focal corta que capta la lámpara del techo de la habitación, de manera que parezca aún más monstruosa (otro efecto muy parecido al de la mirilla de la puerta cuando esta capta el rostro de Colin como un monstruo). La manera en la que la cámara enfoca la lámpara (F80) hace que parezca que la propia Carole se funde con la terrorífica arquitectura del *no-hogar*. Cabe interpretarlo como una metáfora plástica absoluta del personaje «ahogándose» definitivamente en su propia locura. Así, esta escena se encadenaría con la primera secuencia de

⁸⁸ Bordwell, D & Thompson, Kristin (1979). *Op.Cit.* 82. p.161

la habitación, cuando esta se «contagiaba» sonoramente de la esencia masculina. Esto demuestra cómo toda la escenografía está perfectamente conectada entre sí, lo que evidencia la efectividad de ese dispositivo escenográfico-psicológico al que se aludía en la introducción de este ensayo.



F80

4.3 Trilogía de apartamentos: la trayectoria escenográfico-psicológica por los sueños de Rosemary en *La semilla del diablo*. Desde el dominio espacial católico al pesebre satánico.

En el caso de la adaptación cinematográfica de la obra de Ira Levin, el *no-hogar* que supone el edificio Bramford adquiere esta designación dado el impedimento hogar-habitante que supone para la protagonista Rosemary (Mia Farrow), quien espera crear un hogar habitable para ella y su nueva familia, pero con un elemento psicológico inesperado: la excesiva atención con intenciones satánicas de sus vecinos. En el caso de la anterior película, *Repulsión*, recordemos que era la represión sexual masculina autoimpuesta por la propia protagonista.

En *La semilla del diablo*, las secuencias donde las semiologías espaciales dentro del *no-hogar* son más reseñables son las dos secuencias oníricas producidas por la propia protagonista Rosemary. En ellas, la escenografía está manejada de tal modo que juntas podrían conformar un «mediometraje ficticio» de *La Semilla del diablo*, dado que la semiología espacial antecede y predice todo lo que sucederá en el futuro del film como bien veremos. Del mismo modo, son las únicas secuencias en las que el espectador conoce personalmente a la protagonista, gracias al empleo o mejor dicho colocación de ciertos elementos del escenario. A este dúo de secuencias añadiremos también la secuencia final

que Montse Hormigos Vaquero designa correctamente como «adoración de los pastores»,⁸⁹ dada la coherencia plástica con las escenas ya mencionadas.

Estas tres secuencias juegan con la visualización claustrofóbica, los colores, la incorporación de las obras de arte, la colocación de personajes y objetos y la dicotomía sueño-realidad configurando esos programas escenográfico-psicológicos a los que tratamos de dar unidad en esta investigación. Estos elementos temáticos del espacio ya mencionados contribuirían o componen la estructura temática del film, que no es la misma que en la novela de Ira Levin dada la lógica diferencia de ambos medios. En palabras de Cassetti y de Chio:

De cualquier modo, no es fácil poner orden entre los elementos temáticos de un film (...) lo que es aparentemente el objeto del discurso puede revelarse un simple pretexto narrativo. En este sentido es necesario, más que diferenciar las distintas unidades de contenido, ver cómo se organizan en un sistema coherente que recorre todo el film: es la estructura temática total (hecha de temas, pero también de motivos que la refuerzan o interactúan en ella de manera distinta e incluso de indicios y de informantes, que definen las apariencias y los aspectos implícitos) que indica lo que está en el centro de la puesta en escena.⁹⁰

En las líneas que siguen a continuación, explicaremos cómo se efectuará dicha organización de los motivos temáticos espaciales, mediante el análisis de estos tres fragmentos.

4.3.1 Dominio onírico-espacial del catolicismo

Tras el extraño suicidio de una de sus vecinas, tiene Rosemary su primer y extraño sueño. La cámara se coloca en el punto de vista de Rosemary mediante una panorámica horizontal ante las dos parejas: el marido, Guy Woodhouse (John Cassavettes), profundamente dormido, y Rosemary, que no puede conciliar el sueño. La cámara se detiene justo en ella. En dicho plano, Rosemary duerme en su luminosa cama amarilla con decoración vegetal de árboles en flor (F81); estos motivos florales resaltan el carácter luminoso y casi inmaculado por el que hasta ahora hemos caracterizado a este personaje. Es la

⁸⁹ “Cuando Rosemary llega al comedor de los Castevet se encuentra con un Portal de Belén Satánico, ella misma es una Virgen María *underground*, madre del unigénito hijo de Satanás.” Hormigos Vaquero, M. (2003). *Guía para ver y analizar La Semilla Del Diablo*, Valencia: Nau Llibres, p.61

⁹⁰ Cassetti, F & Di Chio, F. (2003). *Como analizar un film* Barcelona: Paidós, p.129

Rosemary que hemos conocido en los primeros veinte minutos de film: luminosa e ilusionada por comenzar su nueva vida conyugal y sobre todo tradicional. Así es como Rosemary entra al *no-hogar* del edificio Bramford, un detalle sobre el que volveremos al final del análisis de estas secuencias.



F81

En este caso, la decoración alusiva al carácter de Rosemary se aprecia también en la pared que, en una panorámica horizontal, se entremezcla drásticamente con la sangre que va dejando ver el cadáver de la inquilina Terry Gionoffrio (F82), en una operación escenográfica que sintetiza visualmente todas las secuencias transcurridas hasta el momento. Rosemary ha llegado ilusionada a su nuevo apartamento, como demuestra la calidez de las paredes, pero la mínima intromisión de este dramático e inexplicable acontecimiento ha despertado en medio de sus sueños (valga la contradicción) a aquella niña sometida por el catolicismo que fue en su infancia, de ahí que, a continuación la imagen nos remita inmediatamente a sus días de escuela primaria.



F82

Del mismo modo que el sonido de las gotas de agua en el apartamento de

Repulsión, un reloj juega con sonidos cada vez mayores y más invasivos hasta entrar de lleno en el sueño de la protagonista, imitando o acercándose al efecto consecuente de la fase R.E.M en un sueño real. El momento juega con hasta tres líneas de diálogo en la misma secuencia, diferentes a primera vista. Comenzamos con un plano medio en el que apreciamos a una monja con la misma voz que Minnie Castevet (Ruth Gordon), vecina de Rosemary que vivía con la fallecida inquilina y que Rosemary ha conocido en la anterior secuencia.

Un detalle curioso es que la voz de Minnie se escucha desde las mismas paredes en las que anteriormente Rosemary y el marido han escuchado unos cánticos satánicos, sobre los que Latorre comenta:

El rezo del ritual satánico se vincula así con el lugar donde Rosemary y Guy mantienen relaciones sexuales y apunta hacia el aprovechamiento de la fertilidad de la joven por parte de la secta de satanistas.⁹¹

Esta vinculación espacial se ve reforzada por la transmisión a través del mismo de la voz de Minnie Castevet que, como descubriremos una vez avance la película, es la líder femenina de dicha secta satánica.

El fondo negro donde aparece la monja (F83), así como la posición de las manos con respecto a la biblia, delatan la jerarquía a la vez que la enorme influencia que ejerce, no solo el personaje, sino la religión (católica) sobre Rosemary, dato a tener muy en cuenta ya que luego será otra religión (la satánica) la que ejercerá una poderosísima influencia sobre ella. Entendemos, por cómo le reprocha a alguien (la Rosemary niña, pues no cabe otra posibilidad dado ese plano subjetivo), de que se trata de una madre superiora de su infancia escolar.

⁹¹ Latorre, J.M (2007) *La Semilla del diablo: El demonio en la cuna* en Navarro, A.J (Ed) *El demonio en el cine*, Madrid: Valdemar Intempestivas, p.381.



F83

Como decíamos, el juego de voces no es tan incoherente como parece a primera vista, dado que ambas mujeres —la monja del sueño de Rosemary y Minnie Castevet— ejercen en el film como influencia sobre Rosemary. Prestemos atención primero a los dos diálogos:

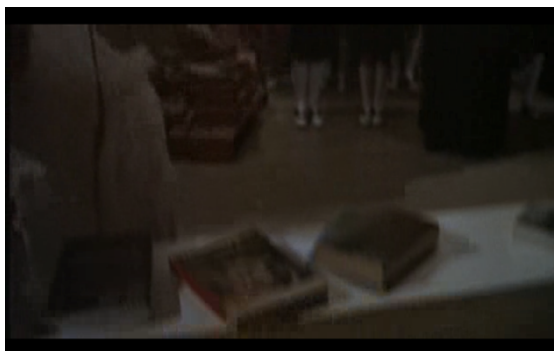
VOZ DE MINNIE CASTEVET: Por favor, no me digas lo que dijo Laura-Louise porque no me interesa.

VOZ DE LA MONJA: Te dije que no se lo dijeras todavía, que no tiene una mentalidad abierta todavía.

Ambos diálogos evocan al personaje de Terry Gionnofrio, posible razón para que su cadáver interrumpiese plásticamente el empapelado vegetal en la anterior escena. Seguramente, el impacto de cierta comunicación (por parte de esa tal Laura Louise a la que conocemos en posteriores secuencias) supuso para Terry el detonante del extraño suicidio, de ahí que se complemente con la alusión a la mentalidad no abierta de un personaje al que hace referencia la monja. Aquí aparece la metáfora plástica, unas vidrieras en mal estado a las que la monja alude y que sugiere la conexión con la noticia, o mejor dicho, el grado de daño que causó la anterior «inmolación» de Terry en la otra secuencia, justificando, en cierto modo, el peso que ejerce en la secuencia el uso y manejo de la escenografía para comprender el sentido del diálogo en la secuencia.

Otra metáfora plástica viene representada por esa especie de confesionario que se forma o se sugiere por medio de la estantería de libros (F84) y la actitud de Rosemary con el obrero como si confesase sus verdades más íntimas, cual sacerdote en una iglesia, lo cual refuerza esta lectura sobre el dominio que el catolicismo ejerce sobre la protagonista de la historia. De este modo, se rompe por primera vez en el sueño la barrera

entre lo que denominaríamos espacio real y espacio imaginario, o lo que en palabras de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet se denomina «doble realidad».⁹²



F84

Así pues, en esta secuencia, tanto el inicio que recorre el empapelado de la habitación como la asociación del mal estado de las vidrieras y la estantería-confesionario son evidencias de la firmeza —por el montaje y organización de las imágenes—⁹³ de este dispositivo escenográfico-psicológico y la evolución que comienza a seguir en la historia. Del mismo modo, esta secuencia onírica mediante las operaciones del dispositivo escenográfico-psicológico resume plásticamente y materialmente los acontecimientos sucedidos en los primeros minutos del film, en la introducción, mientras que el segundo sueño nos adelantará también mediante el marco escenográfico todo el nudo que acontece

⁹² Toutefois, le verbe <<voir>> n'a pas tout à fait le même sens dans les deux cas : la surface colorée et cadrée appartient au même monde réel que nous, tandis que l'aspect du monde représenté, si convaincant soit-il (jusqu'aux frontières de l'illusion) ne partage pas notre réalité sensible. C'est ce qu'on a parfois appelé la double réalité de l'image (...) expression suggestive quoique approximative, car si l'image a une double réalité, c'est qu'on prend le mot dans deux sens différents : soit l'objet réel (un tableau, une photo, un vidéo...), soit sa capacité représentative (ce qu'on y voit imaginairement)

[Sin embargo, el verbo "ver" no tiene el mismo significado en ambos casos: la superficie coloreada y enmarcada pertenece al mismo mundo real que nosotros, mientras que el aspecto de dicho mundo representado, tan convincente él (a las fronteras de la ilusión) no comparte nuestra realidad sensible. Esto es lo que a veces se ha llamado la doble realidad de la imagen (...) expresión sugestiva aunque aproximada, porque si la imagen tiene una doble realidad, es porque tomamos la palabra en dos sentidos diferentes: el objeto real (una pintura, una foto, un video ...), o su capacidad representativa (lo que vemos de forma imaginaria)] La traducción es mía. Aumont, J; Bergala, A ; Marie, M ; Vernet, M. (2016) *Esthétique du film*, Laval: Armand Colin, p.14

⁹³ "Il est bien question ici de l'espace *filmique*, et non de l'espace *figuratif* : ce qui compte, ce n'est pas l'originalité de l'espace en tant que motif (...) mais celle de l'espace en tant que principe de montage et d'organisation des images."

[Aquí se trata del espacio filmico, y no del espacio figurativo: lo importante no es la originalidad del espacio como motivo (...) sino del espacio como ese principio de edición y organización de imágenes.] La traducción es mía. Gaudin, A.(2015) *L'espace cinématographique*, Paris: Armand Colin, pág.41

a través del episodio que vive Rosemary en esa misma secuencia onírica.

4.3.2 Escenario para una fecundación de pesadilla

Accedemos a esta secuencia onírica del mismo modo que en la secuencia del sueño anterior, por medio del sonido de un tictac de reloj que va invadiendo cada vez más el espacio. A continuación, y en función de indicador del grado de sueño cada vez mayor del personaje, los diferentes espacios se van cambiando: primero el contorno de la habitación se transforma en un mar calmado donde flota el colchón (F85) en señal de que aún permanece medianamente despierta; luego, correspondiéndose del mismo modo con el procedimiento de la secuencia onírica anterior, vuelve a entremezclarse el espacio real con el imaginario, por medio de una escalera de barco (F86). El reflejo de las ondulaciones del agua pero con Rosemary estableciendo un breve diálogo con su marido antes de caer dormida definitivamente supone una acción que el propio marco espacial denota al pasar del colchón flotante donde Rosemary yacía dormida a un barco de lujo. El sonido del tictac se entremezcla a su vez con los sonidos del viento y finalmente, en medio de la simbólica imagen del anillo separado del dedo de Rosemary por parte de Guy (F87) (posible lectura premonitoria de su posterior crisis matrimonial por la traición de este último), interrumpen las disonancias musicales en la secuencias.



F85



F86



F87

El empeño tanto de esta imagen como de la irrupción del sonido sirven como marcadores definitivos de que el personaje está en un sueño profundo. Sin embargo, lo que es aún más interesante es la correspondencia de elementos escenográficos con otras imágenes. Primero, en el caso del sonido del viento, que aparece justo cuando Rosemary atisba desde el barco a su amigo Hutch. Minutos después vemos ese viento soplar sobre el propio personaje anunciando la llegada del ciclón; esta correspondencia de imágenes se complementa a su vez con los significados de lo que sucederá en el nudo del film, ya que Hutch se halla separado del barco por no ser católico, y en el film será el único personaje que morirá a manos de los satanistas (religión lógicamente opuesta a la católica) por ser el único que sospecha del complot hacia el embarazo de Rosemary, un complot que podríamos ver convocado en ese viento huracanado que suena.

En segundo lugar, tenemos el plano del anillo siendo arrebatado del dedo de Rosemary, no solo por la lectura preconcebida del fracaso matrimonial sino por cómo se corresponde visual y materialmente con la imagen central del Génesis de la capilla Sixtina decorada por Miguel Ángel. El momento en que la cámara recorre el mítico fresco es muy llamativo escénicamente también por como Rosemary «asciende» hacia él, mediante una plataforma obrera. Tenemos a un lado el juego escenográfico que mezcla los espacios reales con los oníricos, dado el empleo de la pared amarilla que hemos conocido antes en la habitación de Rosemary y del que citábamos la posibilidad de que el uso decorativo aluda a su carácter personal. Pero también tenemos la plataforma obrera que ya hacía aparición en el sueño anterior, encadenando así ambos momentos oníricos. De este modo, el programa escenográfico de *La semilla del diablo* sigue enriqueciéndose, complementando detalles que encadenan las distintas escenas oníricas y emiten al receptor visual (el espectador) lo que se va producir a continuación en el film.

El recorrido por la capilla Sixtina termina justo en una serie de entablamentos que coincidirán con un elemento escénico de la siguiente secuencia. Pero lo que interesa en el presente apartado es cómo nos advierte de las intenciones satánicas el detalle del cráneo de macho cabrío en la pintura italiana (F88), pues el cráneo es uno de los símbolos más reconocibles del satanismo. No podríamos diagnosticar este detalle como intencionado ya que es un ejemplo de una «producción de intervalos», en palabras de Derridá:

El juego sistemático de diferencias, de huellas de diferencias, del espaciar (esparcimiento) mediante el cual los elementos se relacionan unos con otros. Este espaciarse es la producción, simultáneamente activa y pasiva (la «a» de *différance* indica esta indecisión en la medida en que se refiere a actividad y pasividad, que no pueden todavía ser gobernadas y organizadas por tal oposición), de intervalos, sin los cuales los términos «completos» no podrían significar, no podrían funcionar.⁹⁴



F88

Tanto la imagen de Dios y Adán en el famoso fresco del Génesis como ese detalle del macho cabrío pertenecen a esa clase de detalles que complementan y hacen funcionar la escena y su lectura por los significados diametralmente opuestos («juego sistemático de diferencias» como bien reza la cita) ya que la primera es una asociación directa al cristianismo, mientras que la imagen del cabrío es un referente satánico. La lectura que complementan es de cómo en este *no-hogar* se va a vivir el génesis del nuevo hijo del demonio.

Terminando este particular recorrido por la capilla Sixtina, Requena en su publicación *S.M Eisenstein: Lo que solicita ser escrito* habla de la posibilidad de cómo en el cine a algunos objetos emblemáticos les es despojado su valor simbólico. En el caso concreto de Requena, el ejemplo era de Serguei M. Eisenstein y posteriormente Pedro Poyato con el crucifijo que se torna en navaja en *Viridiana*, de Luis Buñuel. En palabras de Requena:

⁹⁴ DERRIDÁ, JACQUES (1981), *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Antro, Pág. 27.

Mas, hay que advertirlo, el símbolo, una vez más, una vez fragmentado, vaciado de su significación trascendental, ya que no puede ser reconstruido: cuando tal se intenta no es mucho más que una parodia (...). Insistamos en ello, sin coartada narrativa alguna, la enunciación del film asume la tarea de demoler sucesivamente los símbolos básicos no solo de un orden social sino de toda una civilización.⁹⁵

Así pues la capilla Sixtina de Miguel Ángel, uno de los emblemas más reconocibles del cristianismo, adquiere en *La semilla del diablo* adquiere una dimensión paródica y siniestra al tratarse de un ritual satánico, enemigo principal de la religión católica, lo que acoge en ese espacio.

Otro de los parámetros que suelen analizarse en un escenario es la colocación o posición, e incluso la dirección de los personajes en él. Sobre esto, Vila cita lo siguiente:

El espacio arquitectónico es así descrito por el movimiento del personaje: su circulación entre los objetos que lo amueblan y a los que confiere un sentido, emocional y simbólico, bien preciso.⁹⁶

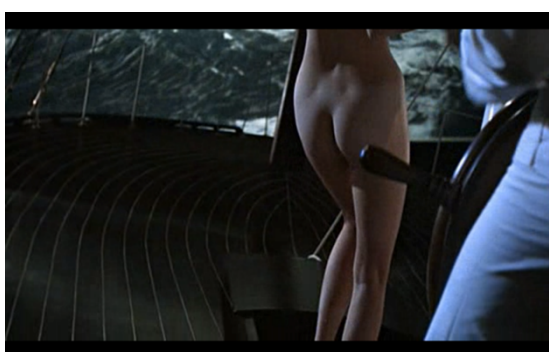
En un momento dado, dos personajes concretos pueden pasar por este supuesto analítico: el personaje de Rosemary y el del marinero-portero. En el caso del marinero, es relativamente importante porque conduce el timón del barco y a su vez es el mismo hombre que actúa como portero del edificio, pero lo curioso es que aparece en la misma posición en los dos únicos planos que verdaderamente se le aprecia: de espaldas manejando un medio de transporte. En la secuencia en la que los Woodhouse llegan al apartamento, es el que conduce el ascensor que los lleva al futuro temible apartamento (colocándose también de espaldas a la protagonista) del mismo modo que también conduce este barco imaginario⁹⁷ que lleva al ritual satánico que a su vez es una posible metáfora espacial de dicho apartamento, creándose así un círculo de conexiones escenográficas en torno a este personaje y sus funciones en el *no-hogar*, más allá de evidenciar espacialmente que estamos en un sueño de la protagonista.

⁹⁵González Requena, J. (2006) S.M. *Einseinstein: Lo que solicita ser escrito*, Madrid: Cátedra, pág.160

⁹⁶ Vila, S. (1997) *Op.Cit.*36, p.26

⁹⁷ Un barco que a su vez podríamos entender como metáfora espacial del propio apartamento.

En cuanto a la protagonista, su situación en el espacio viene muy marcada por las líneas del pavimento del barco (F89), todas ellas orientadas y centradas en torno a la escotilla por la que Rosemary debe «descender», según dicta el portero-marinero, aportando, en palabras de Gaudin, un nuevo grado de realidad en la secuencia.⁹⁸ Tanto esta orientación de las celosías como el acceso de descenso son una semiología muy probable del “descenso hacia los infiernos” de la protagonista que luego veremos como ese espacio que el sueño asocia con infierno coincidirá espacialmente con la vivienda de los vecinos Castevets en la secuencia final.



F89

Una vez dentro del ficticio camarote del barco, asistimos a una composición donde vuelve a darse una coherencia escenográfica, al apreciarse el flanqueado de dos cráneos de macho cabrío (F90). Del mismo modo, la composición formal del lugar responde a esa composición arquetípica de las escenas pictóricas de la natividad cristiana. Distinguimos una chimenea cuya composición hueca por defecto podríamos atribuir a una cueva, con dos asientos a los lados y una cama en el centro que podrían perfectamente emplearse como referencia visual a las posiciones de La virgen María, San José y el niño Jesús en las representaciones cristianas. Sin embargo, es la oscuridad, la decoración de machos

⁹⁸ “Mais sur le plan de la spatialité, l’aspect décisif que possède le cinéma est le mouvement apparent. Ce dernier apporté (...) deux choses: d’une part, un indice de réalité supplémentaire (lié au constat de l’écoulement du temps); d’autre part, le mouvement est la condition de la <<corporalité>> des objets, c’est-à-dire de leur relief”

[Pero en términos de espacialidad, el aspecto decisivo que tiene el cine es el movimiento aparente. Este último aporta (...) dos cosas: por un lado, es un indicador de realidad adicional (vinculado a la observación del paso del tiempo); por otro lado, el movimiento es la condición de la "corporalidad" de los objetos, es decir, de su relieve] La traducción es mía. Gaudin, A. (2015) *L’espace cinématographique*, París: Armand Colin, p.56.

cabríos, esa decoración ajedrezada del pavimento y, sobre todo, esa especie de templo en llamas lo que, del mismo modo que la capilla Sixtina —basándonos en los supuestos analíticos de Requena— hacen que cualquier asimilación con el cristianismo sea paródicamente deformada.



F90

En el transcurso en que Rosemary va a ser embestida por el «demonio» es interesante el cambio radical de tejidos de la cama en la que se deja recostar. Pasando de una decoración vegetal muy similar a la de las paredes que vislumbrábamos en el anterior sueño hasta llegar a una tela negra de lino (F91y F92) justo en el momento en el que se da esa figuración antropomórfica del diablo (distinguible solo por las manos). Si bien en el apartado anterior mencionábamos la decoración con motivos vegetales como posible alusión al carácter dócil y manso de ella antes de la llegada al *no-hogar* y la dominación católico-tradicional que venía con ella, la transformación al lino negro de esta decoración puede visualizar o figurar ese cambio radical que la protagonista vivirá en su vida, una vez sea forzada por el «demonio».



F91



F92

La toma de la secuencia en gran angular nos remonta o «nos sugiere una fantasía grotesca, que nos recuerda a las escenas de aquelarre de Goya y a las pesadillas de Fuseli»,⁹⁹ como bien apunta Vaquero. A nivel escenográfico, la colocación de los personajes en el espacio se asemeja mucho al primero de los artistas aludidos, pero no únicamente en las tomas angulares, sino también en los tipos de rostros y la dirección de los personajes en el espacio. Así pues, tomemos el ejemplo del *El aquelarre o El gran cabrón* de 1798 (F93). Tanto en la pintura como en la imagen cinematográfica se representan una serie de ancianas mayores en actitud orante con rostros bestiales, unas visiones faciales equiparables a las de los rostros y el maquillaje de las fieles, como es el caso de los personajes de Minnie Castevet por su excesivo maquillaje o Laura-Louise por sus resaltables anteojos (F94). Del mismo modo que en el cuadro, preside la ceremonia un cura de hábitos similares a los del oficiante religioso del film, Roman Castevet/Adrian Marcatto,¹⁰⁰ cambiando el color blanco por el negro (F95), así como ese diablo/macho cabrío del cuadro que en el film toma forma antropomorfa en la figura de Guy, el marido de Rosemary (F96).



F93

⁹⁹ Hormigos Vaquero, M. *Op.Cit.* 29. p.41.

¹⁰⁰ Es conveniente resaltar que desde la novela de Ira Levin, y por ende también en la película, el personaje de Roman Castevet es un alter ego de Aleister Crowley, padre del ocultismo moderno. Corriente que se especula que a principios del siglo XX (la película es de finales de los años 60) llegó a realizar rituales y conjuros mágicos en algunos de los apartamentos del Edificio Dakota que sirve de escenario para este film.



F94



F95



F96

La secuencia termina, como hemos venido diciendo, con la violación de la protagonista por parte de ese ser antropomorfo que identificamos con el diablo, así como la presencia sarcástica de un falso papa. Pese a que mecanismos como telas flotantes, movimientos a cámara lenta y diálogos con eco nos indiquen que es un sueño, o mejor dicho una pesadilla, nos hemos permitido establecer una diferencia entre una pesadilla al uso y una *fecundación de pesadilla*, que es lo que se sucede aquí y que además no son necesariamente lo mismo. La propia línea de diálogo de la protagonista de la película («Esto no es un sueño, esto está sucediendo realmente») ya enfatiza o remarca este supuesto teórico. Para sostener esta afirmación:

Esta *pantalla* estaría presente en todos los sueños, como el soporte indispensable para la proyección de imágenes y correspondería al deseo de dormir del sujeto, mientras que las representaciones visuales que se proyectan sobre ella corresponderían al deseo de estar despierto o a la expresión de la actividad de una parte del durmiente: su inconsciente, que escribe el deseo en la elaboración fantástica. Para que el deseo de dormir sea satisfecho, la existencia de esta pantalla debe permanecer ignorada para

el soñador (...). Por esto, la presencia evidente en un film de imágenes metafóricas de la pantalla cinematográfica como ventanas, espejos, cuadros, etc., debe ser interpretada como un «emblema de la emisión, del hacerse del film o más concretamente del constituirse de las imágenes» (Cassetti y Di Chio).¹⁰¹

Aunque su tesis de investigación no toque muestras o ejemplos de la filmografía de Roman Polanski, Vila ha resumido bien lo que la escena de esta *fecundación de pesadilla* quiere transmitir. Nosotros, como espectadores-receptores, percibimos la verdadera realidad de lo que sucede —la violación a Rosemary en un ritual satánico— pero no distinguimos entre ambas modalidades, el sueño y la realidad. Ella está apreciando una “ensoñación terrorífica” de la realidad. Una ensoñación de la realidad que solo y gracias a los múltiples conectores escenográfico-psicológicos podemos comprender o enlazar datos argumentales. Dichos conectores, en palabras de Cassetti y Di Chio — parafraseados a su vez por Vila— son denominados como «emblemas de la emisión» que, en el caso concreto de este sueño, pueden denominarse como elementos tales que podríamos enumerar así:

- El colchón flotante
- El barco de solo católicos
- La plataforma obrera
- La capilla Sixtina satánica
- Los cráneos de macho cabrío
- Los tejidos cambiantes de la cama donde se postra Rosemary
- La disposición *goyesca* de los fieles satánicos presentes

4.3.3 La llegada al belén satánico

Al contrario que en la *fecundación de pesadilla*, la secuencia en que Rosemary descubre el complot satánico en torno a ella y su embarazo es un hecho rodado y tratado como una realidad, pero que sin embargo la lógica de la situación es tan surrealista que obedece a la lógica del sueño. Es el reverso de la *pantalla* de la que hablaba Vila.

A nivel escenográfico, es una secuencia en la que terminan las conexiones entre

¹⁰¹ Vila, S. (1997). *Op.Cit.*36. Pág. 323

los objetos de los dos sueños, gracias a su distribución en la propia imagen. Podríamos decir que, si en *Repulsión* las operaciones escenográfico-psicológicas obedecían más a una lógica de figurar o dar cuerpo a la psique y la repulsión sexual de Carole, en *La semilla del diablo*, con una cierta influencia hitchcockiana, la escenografía juega a crear y luego a resolver por sí misma el propio suspense que gira en torno al complot de los Castevet.

La primera pieza en el espacio que mantiene su conexión material con el anterior sueño es el armario, pero sobre todo sus entablamentos y estanterías, pues poseen la misma decoración cuadricular y verde que los entablamentos que veíamos al final de la capilla Sixtina satánica (F97). Ese «desvirtuar» del valor cristiano de la capilla Sixtina encuentra aquí su figuración, y es que los entablamentos del armario en ese punto concreto demuestran que el espacio imaginario de la obra de Miguel Ángel puede verse como una metáfora o como una figuración imaginaria de lo que es el apartamento de Rosemary. Más moderno y luminoso, frente al apartamento de los Castevet, más antiguo, más barroco y oscuro, como esa especie de habitación donde fue el ritual de Rosemary, ya que es el siguiente espacio que conocemos nuevamente tras el paso por los entablamentos del armario en la *fecundación de pesadilla*.



F97

Como se vio en el anterior *no-hogar*, la inestabilidad como rutina hogareña es un estado que se manifiesta incluso en algunos detalles irrisorios tales como la muestra del hilo colgante de la lámpara que se aprecia detrás de la propia Rosemary. En el caso de Rosemary, el hilo es el detalle que podemos interpretar como la delgada línea que separa el bien, metamorfoseado espacialmente en el apartamento de Rosemary y el espacio

donde se produjo el momento onírico-católico; del mal, metamorfoseado en el apartamento de los Castevet y el espacio donde se produjo el momento onírico-satánico.

A continuación, apreciamos dos cuadros: por un lado, un cuadro con una catedral en llamas sobre el que volveremos en el siguiente capítulo dado su singular valor escenográfico, pues tiene un recorrido muy particular en el film. Sin embargo, sí que haremos hincapié en el cuadro que Rosemary halla en el lado izquierdo del pasillo. Se trata de *Las brujas* o *El conjuro* pintado por Goya (1797) (F98 y F99). Incorporación notable la de este cuadro, no solo por la atmósfera y el tratamiento de los fieles en el espacio de la *fecundación de pesadilla* y donde establecíamos supuestos analítico-comparativos con los aquelarres de Goya, sino también por cómo interfiere en la diégesis del film. Nos referimos a lo que está en él representado, pues complementa o se vincula a diversos aspectos del relato satánico aquí filmado.



F98



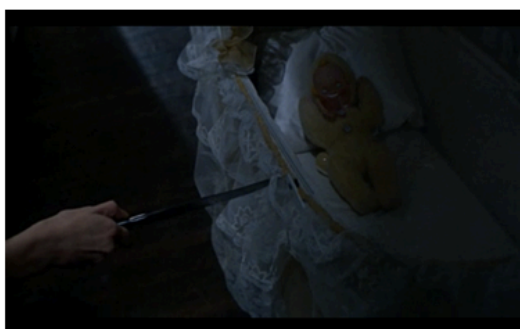
F99

Por un lado, la señora y el joven atacados por las brujas del aquelarre, ella ataviada con el hábito amarillo que nos remite materialmente a los colores cálidos que suele vestir la protagonista, entre ellos, el amarillo y el blanco. Esta coherencia se mantiene también en detalles más nimios como los conjuntos de toallas amarillas del armario de la

protagonista. Predominan también los telares negros de las brujas, símbolo en tanto que lectura del gigantesco complot como acoso vecinal que ha vivido la protagonista durante el metraje. Pero aquí no terminan las inscripciones de la imagen goyesca. Lo mismo se produce de cara a las actitudes de las tres brujas, una de ellas con un muñeco de vudú que podría equivaler a la drástica muerte del personaje de Donald Baumgart, un actor de teatro a quien Guy tomó su corbata para que hiciesen vudú con ella los vecinos satanistas y así el marido de Rosemary obtuviera el papel principal de una obra de teatro a cambio de cederles a su esposa.

De este modo, el cuadro *Las Brujas/El conjuro* no es solo una pieza escenográfica sino que complementa y da sentido a las tramas y al rompecabezas del tejido narrativo de *La semilla del diablo*. Aunque la diferencia con la incursión de la otra obra de arte tratada en este capítulo, la capilla Sixtina, estriba en que esta vez no se trata de desmontar un valor simbólico sino de contextualizar los siniestros acontecimientos satanistas sucedidos en el film. Del mismo modo que una de las brujas del centro de la composición formula un conjuro y se distingue como jefa del conjunto, así es la labor desarrollada por el personaje de Adrian Marcatto/Roman Castevet (Sidney Blackmer).

Siguiendo con la materialidad de esta secuencia, se repite el juego de contrastes entre los tejidos, conforme el diablo o la sugerencia de este se hace presente. Si en el anterior sueño era la cama donde se postraba Rosemary, aquí son las diferentes cunas, la del apartamento de Rosemary, con los colores amarillos y blancos que abundan en dicho espacio (F100). Y cuando Rosemary halla la cuna con el verdadero hijo, esta está enteramente cubierta de tejido de lino negro (F101). Continúan pues las conexiones entre los distintos espacios oníricos y el actual realista, pues la cuna, que a su vez siguió la misma operación escenográfico-psicológica que el colchón donde Rosemary «recibió» al demonio al producirse el cambio de tejidos, se halla también en el centro de la



F100



F101

composición. Del mismo modo que lo que designamos como cueva de esta adoración de los pastores satánica se corresponde con la chimenea de los Castevet, flanqueada por dos velas que hacen las veces de los cráneos de macho cabrío del anterior sueño.

También, y siguiendo el ejemplo del asesinato de Colin en *Repulsión*, se vuelve a recurrir al uso del re-encuadre para aislar o apartar personajes, en este caso, al marido de Rosemary, Guy Woodhouse, aunque sin el mismo desarrollo que en la secuencia de la película anterior. En este caso, su re-encuadre apartado del resto de expectantes del complot delata su papel secundario en esta argucia, ya que él únicamente ha entregado a su mujer a este complot, no ha participado en su concepción, del mismo modo que José, marido de la virgen María, no intervino en la concepción de su hijo Jesús según el cristianismo.

Uno de los aspectos más valorados del film por muchos historiadores y teóricos¹⁰² es el tratamiento del demonio en este film, siempre sugerido, nunca mostrado, a través de detalles donde la escenografía tiene mucho que ver en esta formulación. Tenemos, por un lado, las telas negras que inmediatamente y de algún modo siempre sustituyen a los tejidos cálidos que abundan cuando no se siente su presencia durante el film. Pero también la cruz inversa que rodea la cuna y sobre todo una impresión de los supuestos ojos de la criatura en el batín de la protagonista, un detalle que fue elección personal del realizador y que mayor impresión causó en su estreno:

Nous avons l'impression de voir beaucoup plus de choses que nous n'en voyons effectivement parce que nombre d'impressions visuelles passées sont emmagasinées dans notre cerveau. Cela explique en partie sans doute ce qui se produisit quand le film fut projeté en public. Un grand nombre de gens sortaient de la salle persuadés d'avoir vu le bébé, ses sabots fendus et tout et tout. En fait, tout ce qu'ils avaient vu, et pendant une fraction de seconde, était une image subliminale surimposée des yeux de chat qui foudroient Rosemary pendant son cauchemar au début du film.¹⁰³

¹⁰² “El mismo año en que triunfó *La noche de los muertos vivientes* lo hizo también otra película muy distinta, *La semilla del diablo*, realizada un poco antes por Roman Polanski, basada en la novela de Ira Levin. Al final de los años sesenta (...) se estaba produciendo en Occidente un *revival* religioso ortodoxo y heterodoxo que rebosaría con este film en Hollywood, proponiendo un sobrenaturalismo ortodoxo (...). Esta vez, el monstruo era un monstruo bíblico tan ortodoxo como el demonio. *La semilla del diablo* constituyó, en cambio, una bofetada al mito de la ejemplaridad de la maternidad de la virgen María, fecundada por soplo divino” Gubern, R.(2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona: Anagrama, p.309.

¹⁰³ [Vemos mucho menos de lo que creemos ver debido a las pasadas impresiones que ya están almacenadas en nuestra mente, Ello explica en gran medida, lo que había ocurrido cuando al final se estrenó la película. Muchas personas salían del cine convencidas de que habían visto al niño con garras diabólicas y todo eso.

Si pudiéramos definir la evolución del personaje de Rosemary en los tres espacios de estas tres escenas, podríamos decir que está muy marcada por el sencillo sometimiento de una religión a otra, de la católica en el primer sueño a la satánica en esta nueva realidad. Así lo demuestra en la escena, con el gesto de rendición al tirar el cuchillo al suelo, justo en el momento de la sobreimpresión de la retina del diablo en el batín de Rosemary (F102). Del mismo modo, la secuencia termina precisamente con el mismo plano de presentación del edificio Bramford con el que se abría la película, haciéndonos ver que la Rosemary que accedió por primera vez al *no-hogar* no es la misma que conocemos ahora y que reconoce a su hijo como suyo pese al complot sufrido contra ella al quedarse encinta en un orden poco habitual en el cine de terror¹⁰⁴. De este modo el maternal¹⁰⁵ no-hogar del Bramford se erige como protagonista auténtico de la historia, más incluso que algunos personajes, como cita aquí una vez más Joaquín Vallet:

Y ello debido a que el personaje más importante de *La semilla del diablo* no son los Woodhouse sino el Bramford, cuya presentación durante los primeros minutos de la película acaba erigiéndose en su esencia. (...) Polanski no necesita centrarse en un proceso de identificación espectador-personajes debido a que ello se lleva a cabo con las sensaciones que produce o transmite el Bramford.¹⁰⁶

Sin embargo, lo que realmente habían visto por una décima de segundo era una superposición subliminal de los ojos felinos que miran a Rosemary con gesto enfurecido durante su pesadilla de la primera mitad de la película.] La traducción es mía. Polanski, R. (2016) *Roman par Polanski*, Ártheme Fayard: Paris, p.431-432

¹⁰⁴ “Los filmes de terror clásico suelen mostrar la siguiente estructura: situación de orden, elemento irracional que introduce el desorden y orden restablecido. Lo renovador del film de Polanski es que al final no queda restablecida” Hormigos Vaquero, M. (2006), *Op.Cit.* 29 pág. 21-22

¹⁰⁵ “La comparación del edificio Bramford con el vientre materno, se deduce de su papel a la hora de albergar a los protagonistas, por ser el sitio en donde Rosemary va a ser fecundada y donde también parirá, y por tratarse del lugar al que los personajes siempre retornan. Allí es donde más a gusto había deseado estar Rosemary al comienzo de la historia, entretenida en su decoración y esmerado acondicionamiento, pero es también donde la joven madre será retenida como una enferma después de dar a luz.” López Villarquide, M. (2006) “Roman Polanski: Visiones siniestras de lo cotidiano” en *Cuadernos de documentación multimedia*. Universidad Complutense de Madrid 17, 26-52, pág.48 Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2203542> Consultado el 5/07/2015

¹⁰⁶ Vallet, J. (2018). *Op.cit.* 7. pág. 140



F102

Pero además de esos primeros minutos, Vallet debe añadir también a esta explicación; la del cierre del film y como las sensaciones que transmiten los elementos escenográficos del Bramford juegan siempre con el límite de la fantasía y la realidad, confundiéndolas a la par que resolviéndolas en la última secuencia obedeciendo la clásica narración de los filmes de suspense. Contribuyendo además a esa escasa necesidad del “proceso identificación espectador-personaje” que el autor también menciona. Desde la secuencia onírica de los sueños de la infancia de la protagonista hasta el surrealista final en esta adoración de pastores satánica.

4.3.4. Sobre *La semilla del diablo* según Jean Mitry

En *Las estructuras*, primer volumen de su obra *Estética y psicología del cine*, Jean Mitry trata en el capítulo de «La imagen filmica» sobre la importancia de la distribución de los personajes y las formas espaciales en una secuencia a través del film mudo de Serguei M. Eisenstein, *Alejandro Nevski* (*Alexander Nevski*, Serguei M. Eisenstein, 1938) llegando a decir que en dicho film los personajes y sus comportamientos «significan» más que expresan un carácter o cualidad concretos y cómo los decorados «despojados, depurados, sitúan a los personajes y la acción según un juego de líneas y formas que se organizan, se responden y se corresponden (...) creando relaciones plásticas variables y constantemente diferenciadas».¹⁰⁷

Puede percibirse en la secuencia de la *fecundación de pesadilla* esta variabilidad plástica, siendo el ejemplo más reconocible los cambios de tonalidades suaves a negras

¹⁰⁷ Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine I. Las estructuras*. Siglo XXI: Madrid, p.283.

del colchón donde yacía Rosemary, que expresan la llegada de la bestia. Pero lo que interesa aquí, y que está en los ya tres diseccionados episodios de la película de Polanski, es que en ellos puede percibirse esa angulación o esas fases de angulación. Sin más dilación, conozcamos esta indexación de la angulación que realiza Mitry:

Fuera de esta distribución en el espacio, cuando muchos personajes están reunidos en un plano de conjunto, siempre se inscriben, por su situación respectiva, en un grafismo lineal que dibuja sobre la superficie de la pantalla una curva, un triángulo, una línea quebrada o alguna representación geométrica. Esta acentúa el carácter de la representación y simboliza más o menos un *estado* momentáneo o un sentimiento de orden general que se relaciona con estos personajes. Por ejemplo:

- *Agresividad*: ángulos agudos, triángulos cerrados (tema que cumple en las líneas oblicuas de las lanzas).
- *Prohibición*: cuadrados, círculos, semicírculos (tema que se cumple en las líneas oblicuas de las lanzas).
- *Autoridad*: planos a mayor altura, triángulos de ángulos amplios apuntando hacia lo alto (tema que se realiza en las líneas verticales de las lanzas situadas detrás del jefe y en las figuras simbólicas de las cimbras: la garra de águila, signo de dominación; la mano levantada, símbolo de autoridad; los cuernos de toro, símbolo de fuerza, etc.).

Es evidente que esta composición, este sabio reparto de planos, líneas y volúmenes, no está concebido sino en razón del movimiento dramático, con miras a una significación más intensa del contenido. No es un juego gratuito, sino una organización funcional inteligentemente concertada.¹⁰⁸

En los tres sueños que acabamos de diseccionar visual y espacialmente, el uso de esta distribución espacial permanece en muchos de los planos de personajes conjuntos. Comenzamos por el que Mitry denomina *agresividad*, manifestado en angulaciones y triángulos cerrados. En el caso del primer sueño, la «forma» monja represora (F103), tanto en escenas conjuntas como en el fondo neutro negro sobre el que se adhiere (con forma nos referimos al ángulo piramidal que conforman su figura y su hábito), reflejando así, y gracias a su conjunto formal, la imposición católica que existe sobre el personaje de Rosemary. En el caso del segundo sueño, son esas dimensionas angulares así como los planos y perspectivas ojivales desde las que vemos ubicados a los distintos fieles (F104). Conviene decir que podríamos seguir hablando de coincidencias escenográfico-psicológicas ya que se corresponde esa perspectiva con la segunda presentación en la película del personaje de Minnie Castevet, esposa del principal regidor de la secta. Y en tercer lugar, en la secuencia de la «natividad» satánica, el elemento angular que remarca

¹⁰⁸ Mitry, J. (1978); *Op.Cit.* 110, p.284.

la agresividad es la piramidal cuna negra con el bebé (F105), cuya presencia resulta tenebrosa desde cualquier ángulo.



F103



F104

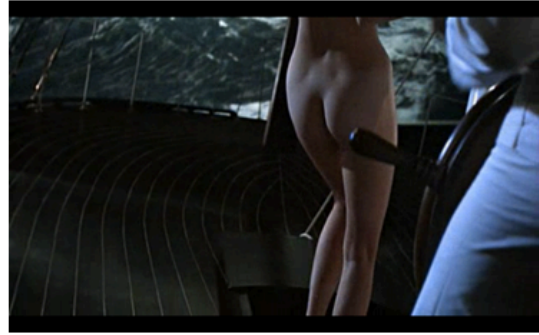


F105

Para lo que Mitry denomina *prohibición*, caracterizado por formas cuadrangulares o circulares, el primer sueño lo fundamentan las vidrieras de la iglesia (F106) pero no tanto las vidrieras en sí sino sus formas y su mal estado, como bien señala el diálogo; mal estado formal que además evoca un suceso acaecido anteriormente: el suicidio de la anterior habitante del apartamento de los Castevet, Terry Gionoffrio. En el segundo sueño, las líneas semicirculares del barco en torno a la escotilla (F107) donde debe *descender* Rosemary a su infierno particular, ya que nos obliga a acceder a ella y nos «prohíbe» acceder a otros espacios. Y en el tercer sueño, la estructura semicircular que conforman los fieles satánicos (F108) al ver cómo Rosemary acepta criar a su hijo en medio del tormento vecinal y que la cámara recorre con un ligero trávelin.



F106



F107



F108

Y finalmente, la *autoridad*, reconocible por las tomas de imágenes a mayor altura en el espacio filmico, como es el caso del obrero que hace las veces de confesor de Rosemary y su posición detrás de la estantería de libros (F109) a modo de confesionario donde se entremezclan espacio onírico y espacio filmico. En el segundo sueño, la toma de esa estatua de Adrian Marcatto (F110), que superpone el espacio y que luego se vinculará con la tercera secuencia donde apreciamos que la estatua era uno de los cuadros de la casa; y por último otra superposición a gran escala, la de los ojos del demonio en el batín de Rosemary (F111) en algo que podríamos considerar una deconstrucción paródica del manto de la Verónica.



F109



F110



F111

4.4 Trilogía de apartamentos: la descomposición escenográfica de la identidad en *El quimérico inquilino*

Para la tercera entrega de las películas de apartamentos, se emplea un juego escénico en el *no-hogar* no muy diferente del empleado en los anteriores filmes. El elemento no deseado que impide la comunión hogar-habitante vuelven a ser los vecinos del mismo modo que el acoso vecinal en *La semilla del diablo*, y como en *Repulsión* es una traba psicológica la que genera o la que se sintetiza visual y estéticamente con el escenario del apartamento. Resulta curioso que esté considerada las más imperfecta de

las tres películas incluso por el propio director,¹⁰⁹ cuando estamos posiblemente ante un caso bastante completo a nivel de *materialidad* en aras al establecimiento de programas visuales escenográfico-psicológicos. donde esa confusión de géneros comedia-drama¹¹⁰ es el complemento adecuado para su progreso. Sobre esto, menciona lo siguiente, Maximilian Le Cain:

Although a flop on release, it is nevertheless also frequently acclaimed as being among his most accomplished films. It openly borrows from and expands upon themes and techniques already explored in his two iconic 1960s horror films, *Repulsion* and *Rosemary's baby*, to the extent that it could be viewed as the culmination of a claustrophobic trilogy dealing with interior space mutated by desilusional or otherwise agitated subjectivities and the invasion of that space.¹¹¹

En el caso del protagonista de *El quimérico inquilino*, es la presencia de la anterior inquilina la que se manifiesta en el apartamento por medio de detalles formales (desde partes del cuerpo, ropa u objetos personales o de ocio) separados de ella y que conforme el protagonista Trelkovsky (Roman Polanski) halla dichos detalles o descubre cosas, se va transformando paulatinamente en ella, hasta el punto de llegar a travestirse como la fallecida inquilina. De ahí que estemos hablando de una descomposición de la identidad para este apartado, que a su vez es otra de las características de los *no-lugares* de Augé, de donde parte este concepto de *no-hogares*: la falta o ausencia de identidad en el espacio, y en este caso del personaje que lo habita.

¹⁰⁹ “Avec le recul, je me rends compte que la folie de Trelkovsky n’est pas assez progressive –que ses hallucinations sont trop brusques et inattendues. Le film pâtit d’un inacceptable changement d’humeur a mi-chemin. Même les cinéphiles avertis acceptent mal le mélange des genres. Une tragédie doit rester une tragédie, une comédie qui se transforme en drame est pratiquement vouée à l’échec.”

[Con el tiempo, me doy cuenta de que la locura de Trelkovsky no es más progresiva, que sus alucinaciones resultan demasiado bruscas e inesperadas. La película peca de un inaceptable cambio de humor que se produce hacia la mitad de la historia. Ni siquiera a los cinéfilos más exigentes, les agrada la mezcla de géneros] La traducción es mía POLANSKI, ROMAN (2017) *Op. Cit. 106*. p. 585-586.

¹¹⁰ Principal causante de la mala acogida por la crítica en el momento de su presentación en Cannes en 1976 según Polanski y medios de la época.

¹¹¹ [Pese a haber sido un fracaso en su fecha de estreno, es frecuentemente aclamada como una de sus películas más logradas y personales. Desarrolla muchas de los temas y técnicas de sus películas de terror los sesenta, *Repulsión* y *La semilla del diablo* en la medida en que podría ser visto como la culminación de una trilogía claustrofóbica que trata con el espacio interior mutado por la desilusión o agitado subjetividades y la invasión de ese espacio] La traducción es mía

Le Cain, Maximilian (2006) “Into the mouth of madness: The Tenant” en Orr, J. & Ostrowska, E. (ed) *The cinema of Roman Polanski: dark spaces of the world*, London & New York: Wallflower press, p. 121

4.4.1 Créditos decrepitos

Al tratarse de una adaptación de una novela de Roland Topor, y obligado por las condiciones del propio medio cinematográfico, el film obviamente no puede comenzar con la primera imagen de lo que se ve en la novela (con la entrada directa de Trelkovsky en la portería), o tal vez sí podría empezar así, pero resultaría un comienzo demasiado realista o antidramático para una película de estas características. Por este motivo, los créditos del propio film se nos presentan como una parte más del auténtico *monstruo* de la obra: el apartamento donde se sucederán las nuevas desventuras de este quimérico inquilino, como bien reza el título. Está constatado que todo este inicio fue una idea del propio Roman Polanski, quien también decidió construir desde cero y por completo¹¹² todo el bloque de apartamentos.

También en el entramado de este patio se manifiesta lo que denominamos como poética claustrofóbica de estas películas, una poética que, recapitulemos, se podía manifestar o apreciar en la obsesión de las imágenes por conseguir que hasta el espacio más abierto termine pareciendo una prisión a nivel externo e interno, utilizando técnicas como re-encuadres, oscuras iluminaciones o líneas que enmarcan a los personajes y que pueden asociarse con los barrotes de una celda.

Esto se apreciaba en la oscura iluminación del fondo de la ventana o en el entablamento con el pestillo echado que bloquea la vista del espectador (F112). También se puede complementar la sugerencia por los leves huecos de la cortinilla que apenas dejan pasar la luz. Pero más que todo eso, la mayor sugerencia puede ofrecerla el aislado y difícilmente distinguible rostro de Trelkovsky, que entre la oscuridad y los elementos formales de la ventana parece permanecer como un rostro aprisionado en la negrura de este apartamento. La cámara desciende ligeramente, vislumbrando el gigantesco hueco

¹¹²“ Nous savions qu’une bonne part du Budget serait dépensée sur le decor compliqué et composite qui sert de cadre à la majeure partie de l’action: un vieil immeuble parisien décati. Conçu par Pierre Guiffroy, un perfectionniste qui avait travaillé sur tous les films français de Buñuel, l’immeuble était assez réaliste pour être habité. Comme nous étions limités à deux étages –le plateau du studio d’Epinay ne permettait pas plus –nous dûmes doubler la hauteur de la façade à l’aide d’un immense miroir posé à plat sur le sol à ses pieds” [Sabíamos que una buena parte del presupuesto estaría dispersado en el complicado decorado en el que se da la mayor parte de la acción del film. Diseñado por Pierre Guiffroy, un perfeccionista que había trabajado en todos los films franceses de Buñuel, el inmueble era suficientemente realista como para ser habitado. Como estábamos limitados a dos pisos- el plato del estudio de Epinay no permitía más- nos vimos obligados a doblar la altura de la fachada mediante el efecto de un enorme espejo puesto sobre el suelo del plato] La traducción es mía. Polanski, R. (2017) *Op.Cit.* 106 p.583

de la marquesina del edificio (F113) para luego volver al mismo punto, pero esta vez la que mira por esa ventana es la antigua inquilina, Simone Choule (F114). Esta correspondencia visual entre los inquilinos marca el que podría ser el verdadero catalizador escenográfico del *no-hogar*: la marquesina.



F112



F113



F114

En otro juego similar, la cámara retrocede en panorámica vertical. Apreciamos en una de las ventanas, representados a modo de efigie, las medias figuras de dos personas: primero, la de Simone Choule, con ese vestido negro y ligeramente florido sobre el que volveremos en el siguiente capítulo de esta tesis. Luego, a modo de encadenado, aparece otra vez la figura de Trekvosky, a la inversa del juego anterior (F115 y F116).



F115



F116

He aquí dos manifestaciones estéticas que pueden actuar de forma premonitoria (al fin y cabo los créditos suelen ser siempre una modalidad de presentación a la manera de los telones en el teatro) presentando la sinopsis principal del film: la transformación radical de la personalidad de Trelkovsky a Simone Choule pues, como cita Dominique Avron en su estudio sobre Polanski, el conjunto de los planos «enjaulados» de los dos rostros, así como la panorámica sobre la marquesina rota, «mais elle résume symboliquement l'intrigue avec son ambiguïté fondamentale: le suicide de deux locataires successifs par la même fenêtre»¹¹³.

Lo mismo se podría decir para las medias figuras de ambos inquilinos en las ventanas, nuevamente enjauladas y colocadas de perfil, muy a la manera de las imágenes jeroglíficas egipcias, y situadas en las ventanas del baño del edificio. Esos dos últimos detalles (el baño y los motivos egipcios) serán esenciales hacia la mitad del film, por lo que volveremos a versar sobre ellos en un punto posterior, para manifestar una vez más la coherencia entre comunicación y reenvíos de lecturas e interpretaciones entre los distintos elementos escenográficos, como ya pasaba en *La semilla del diablo*.

La cámara continúa recorriendo el edificio en plano secuencia y sin cortes hasta la llegada del protagonista a la escena. Los apartamentos de las películas anteriores eran más diáfanos (*Repulsión*) o lujosos (*La semilla del diablo*). En cambio, lo que se muestra aquí es un bloque de apartamentos bastante decadente, como pueden delatar el humo gris de la chimenea o la escasa bicromía: una especie de cenefas rojas desgastadas en el mismo ladrillo y un verde grisáceo general que manifiestan cierta decrepitud.

A su vez, todas las ventanas están cerradas y con las cortinas corridas, y en ningún momento la imagen asciende lo suficiente (por encima del tejado, para que se comprenda mejor) sino que se muestra la constante sucesión de muros de ese patio, como si no hubiese salida de esta «escafandra de cemento».

Conviene citar que estas manifestaciones de pesimismo y existencialismo manifestadas por la escenografía, en algunos casos no se manifestaban en la novela, como cita esta nota de Diego Moldes:

¹¹³ [Resume simbólicamente la intriga con su ambigüedad fundamental: el suicidio de los dos inquilinos, uno tras otro por la misma ventana] Avron, D. (1987), *Op.cit.5*. p.163.

Polanski mantiene el tono paródico toporiano, pero adaptándolo a sus propios universos mentales. Quizá lo que más molestó a Topor fue que esperaba ese estilo paródico e hilarante cercano a algunas secuencias de *El baile de los vampiros* y *Cul-de-sac*, y el director lo convirtió en un humor mucho más negro, incluso de final trágico, añadiéndole un cargante existencialismo de tintes kafkianos del que la novela carece, siendo más cómica y menos opresiva que el film.¹¹⁴

Este pesimismo y existencialismo al que Moldes hace alusión parece estar descargado visualmente en la topografía y en la toma del patio de vecinos, por lo que podríamos decir que es por medio del uso de los escenarios que la película alcanza su identidad propia con respecto de la novela gracias a este supuesto analítico de los espacios que estamos tratando.

4.4.2 Las escaleras quiméricas y la rotura de la marquesina

En este primer momento, dos aspectos nos hacen sospechar del rumbo seguramente fatalista que va a llevar la película: un primer aspecto cómico-irónico que es el personaje antipático de la portera, quien accede a enseñar el piso a Trelkovsky a cambio de un pequeño soborno. En segundo lugar, un detalle que para este estudio nos interesa mucho más: la escalera. Esta captación de la escalera desde abajo (F117) puede tener su origen —aunque a la inversa, posicionalmente hablando— en *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). Recordemos que ya habíamos citado, también por medio del teórico Diego Moldes, esa intención fetichista hitchcockiana en la toma de los pies del personaje de Carole en *Repulsión*.



F117

Nos remontamos concretamente al famoso plano (F118) del final de la película de Alfred Hitchcock, particularmente al plano en picado de las escaleras de la iglesia. En

¹¹⁴ Moldes, D. (2005). *Roman Polanski: La fantasía del atormentado*. Madrid: JC Ediciones p.286

aquella película, donde también se versaba sobre la doble personalidad,¹¹⁵ la escalera está tomada desde arriba, lo que produce un efecto vertiginoso en sintonía con la fobia de Scottie (James Stewart), el protagonista. Aquí en cambio lo hace desde abajo y sugiriendo un efecto más bien mareante, en posible sintonía con la escasez de coherencia que tendrán los siguientes sucesos que vivirá Trelkovsky. Podríamos designar a la escalera de la película de Hitchcock como *vertiginosa* y a la de la película de Polanski como *quimérica* en asociación a las dolencias psicológicas de cada argumento.



F118

Pasamos a comentar el propio apartamento o *no-hogar* llegados una vez al edificio. Comenzamos remontándonos a la descripción que hace Roland Topor del *no-hogar* en su novela:

El apartamento se componía de dos habitaciones oscuras, sin cocina. La única ventana, en la habitación del fondo, daba a un muro en el que se abría un ventanuco situado justamente frente a ella. Trelkovsky supuso que se trataba del ventanuco de los W.C del inmueble de al lado. Las paredes estaban recubiertas de un papel pintado amarillento que presentaba en diversas partes grandes manchas de humedad. El techo estaba agrietado en toda su extensión por líneas que se ramificaban como las nervaduras de una hoja. En la habitación sin ventana, una chimenea de falso mármol encuadraba un aparato de calefacción de gas.¹¹⁶

Para conseguir transmitir la sensación de agobio y decrepitud de esta descripción de la habitación, se opta por mantener siempre visibles en todo momento las limitaciones físicas del propio apartamento, es decir, que en cada plano se vea perfectamente el escaso

¹¹⁵ En el film *Vértigo*, el detective Scottie seguía e investigaba a la esposa de un amigo personal por petición de este. La mujer es un personaje que vive obsesionada con una antepasada suya, a la que imita tanto física como personalmente.

¹¹⁶ Topor, R. (2009) *El quimérico inquilino*, Madrid: Valdemar, p.16

margen de espacio entre las distintas paredes. Dicha limitación se puede visionar en el primer plano que vemos cuando entran Trelkovsky y la portera, donde apreciamos claramente la limitación que deja el tramo del poyo de la cocina por un lado y el tramo de la pared que bloquea el acceso al salón por el otro (F119). La posibilidad de prescindir de la otra pared de la cocina que bloquea el acceso a la zona principal de la casa sugiere pues otra muestra más de la claustrofobia e impersonalidad característicos del dispositivo escenográfico-psicológico sobre el que se está aquí teorizando, evitando toda clase de colocación circunstancial, cual cajón de sastre.¹¹⁷



F119

Es un truco que también se podía apreciar en *La semilla del diablo* con la secuencia inicial de la llegada de los Woodhouse a su apartamento o en la escena del asesinato de Colin en *Repulsión*, donde en un único plano americano Carole (Catherine Deneuve) quedaba constantemente enmarcada en el levísimo espacio que dejaba una puerta abierta. Y es que, como se mencionó al principio, que *El quimérico inquilino* sea la tercera película de la trilogía le permite a las imágenes combinar modalidades de escenografía trabajadas en anteriores filmes, consiguiendo una estructura escenográfica más definitoria.

¹¹⁷ Para durar, la imagen acumula, evidentemente, elementos tomados a otras facetas del acontecimiento: es síntesis cuando, por añadidura, no es más que un << cajón de sastre >> (...) solo puede ser, frente a la distinción operada en el capítulo anterior, <<introdeterminada>> o dicho de otro modo, utilizar sus propios recursos internos, eventualmente sugerir diversos elementos en fuera de campo, pero en ninguno de los casos contravenir a las reglas fijadas por el uso, es decir, variar el punto de vista, la escala o recurrir a elementos exteriores“ Rauthier, G. (1986) *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid: Ed. Cátedra Signo e Imagen, Pag.73.

Volvamos a la película que nos ocupa. Otro detalle interesante a la hora de trasladar la descripción al celuloide y que contribuye a la poética claustrofóbica es que, en lugar de recurrir a esa decoración amarillenta que se menciona en la descripción del libro, se opte por una decoración a base de empapelado verde, compuesto por piezas geométricas cuadrangulares. Una decoración que inconscientemente afecta a la concepción psicológica del espectador sobre este *no-hogar*, ya que este queda situado dentro de un cubículo —el pequeñísimo piso— que dispone materialmente de otros cubitos, lo cual da lugar a una *Dándose lugar a una mise en abyme* claustrofóbico-visual del propio espacio del *no-hogar*. Sobre este concepto, pero aplicado al análisis de la voz narrativa en *Los abrazos rotos* (*Los abrazos rotos*, Pedro Almodóvar, 2009), cita lo siguiente Pedro Poyato:

La *mise en abyme*, donde la imagen cinematográfica primera alberga en su interior los otros dos tipos de imágenes, intradieéticas, ambas por haber sido creadas en el interior de la diégesis, se combina pues con la yuxtaposición de esas mismas imágenes, en una operación cuyo resultado enriquece de manera notable el registro visual del film.¹¹⁸

Aplicada al uso de otras imágenes registradas en el propio film de Almodóvar, esta teoría narrativa podríamos conjuntarla con las teorías semiótico-espaciales de este film. Dentro de un espacio, en el *no-hogar* que se nos ha presentado por medio del recorrido visual por el patio de vecinos dentro de esta diégesis espacial, hay o se crean otras dos superficies cerradas y con tendencia a la visualización claustrofóbica: el apartamento donde se alojará Trelkovsky¹¹⁹ y la propia cocina dentro del apartamento, aún más estrecha y con esa decoración cubicular todavía más infinita. En este caso, el registro visual del film, más que enriquecerse, se empobrece, se torna más pesimista. También tiene el mismo efecto que un laberinto de espejos. Todo ello conforma sensaciones espaciales anexas a ese pesimismo y existencialismo que, en boca de Moldes, caracteriza al texto filmico de *El quimérico inquilino*.

¹¹⁸ Poyato, P. (2015); *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*, Madrid: Editorial Síntesis, pág.41

¹¹⁹ Bastante más ínfimo y cerrado que el resto de apartamentos que rodean el bloque parisino, como bien nos demuestran la toma de apartamentos en otras secuencias, como las que suceden en el apartamento de Stella (Isabelle Adjani) o el apartamento de Monsieur Zy, casero de Trelkovsky (Melvyn Douglas) .

La frase «la inquilina anterior se tiró por la ventana» lleva a Trelkovsky a ver la rotura de la marquesina (F120), que puede suponer el primer elemento escénico que supone la génesis de sus quebraderos de cabeza, ya que a partir de aquí se da en él una inconsciente pero morbosa curiosidad por la anterior moradora de su casa. Analicemos el plano donde se compone esta marquesina, porque en él se disponen algunos de los componentes escénicos habituales y que ya hemos asociado a estas películas. Para empezar, su propia estructura permite ver claramente las enmarcaciones de metal que la sustentan, líneas verticales que pueden inspirar esa forma enjaulada y fragmentada — como el techo de baldosas en *Cuando los ángeles caen*—, que ya se advertían en la concepción de las ventanas de los créditos.



F120

Del mismo modo, conviene tener en consideración la suciedad del cristal. No se trata de un cristal diáfano, sino que es más bien sucio y difuso, una percepción muy parecida a la de los futuros límites que se darán entre la realidad y la fantasía para el personaje. Pero sobre todo —y he aquí la diferencia con las anteriores *roturas*¹²⁰ de las dos películas anteriores— la rotura da lugar a un hueco que no sugiere menos significado. La palabra más correcta para definirlo o designarlo sería un *vacío*. Un vacío que parece convocar al propio protagonista Trelkovsky. Estamos ante un personaje que, por diversas acciones que vemos en el film,¹²¹ podemos interpretar que vive con otro importante vacío

¹²⁰ Con *roturas*, queremos referirnos a cualquiera de las grietas del final de *Repulsión* así como al inicio de *La Semilla del diablo*. Este último caso se da cuando nuestros personajes accedían a ver su apartamento y ambos hallaban en el pasillo, una rotura del pavimento. La rotura esta filmada, a ras de suelo, captando las piernas de ambos. El hecho de que la rotura este en medio de las dos parejas, es premonitorio de la futura separación que se dará entre ellos, cuando Guy venda a Rosemary y su hijo al complot satánico de los Castevet.

¹²¹ No parece haber nada que le ilusione, será totalmente manipulable para todos los que le rodearán, sus propios amigos que se burlan de él, nunca vemos a familiares suyos, en ocasiones ni siquiera se le entiende a veces porque titubea al hablar y está solo prácticamente todo el tiempo..

personal en su interior. Este vacío ha sido visto como una constante en el cine de Polanski según algunos autores.¹²²

Y es, pues, de esta soledad de la que suponemos deriva ese pesimismo existencial que caracteriza a la atmósfera decorativa del film. Conforme avanza la película el vacío aquí mencionado se va llenando de la personalidad de Simone Choule y es ahí cuando empieza la descomposición de la escasa identidad de Trelkovsky conforme evoluciona también su relación con el escenario del apartamento, el cual está repleto únicamente de *fragmentos* de ella.

4.4.3 El baño egipcio

A continuación, nos centraremos en un análisis de la secuencia del baño en la que Trelkovsky se ve a sí mismo desde la ventana que hay desde el baño hacia su apartamento y viceversa. En líneas generales, esta secuencia hace más figurativa la demencia psicológica de Trelkovsky mediante algunos de los parámetros escenográfico-psicológicos antes mencionados.

Comenzamos el análisis. La secuencia nocturna tiene lugar cuando Trelkovsky, movido por una fiebre, trata de ir al baño para aliviarse. Para reflejar su malestar y dolor, unido a su ya avanzada demencia psicológica, se recurre al clásico movimiento de cámara en mano que manifiesta cierta inestabilidad del ambiente. Un ambiente que, en teoría, mantiene esa esencia claustrofóbica por la expresionista oscuridad que impide apreciar por completo el acceso al baño, de no ser por una ligera línea de luz. Podríamos emplear el adjetivo *laberíntica* en cierto modo, como también sugiere esa angulación de la imagen y otra infinidad claustrofóbica de puertas, muy parecido al efecto de la decoración cuadrangular en la cocina de la primera secuencia del apartamento.

Pero, además de esto, durante varios momentos del film y germinando en una especie de manía persecutoria en Trelkovsky, la ventana de dicho baño —que da directamente a la ventana del apartamento de Trelkovsky— se convierte en una especie de pasarela de todos los vecinos con los que el protagonista ha tenido contacto o discusión

¹²² “En los filmes de Polanski, el espacio contiene un inmemorial vacío y son los movimientos flotantes de la cámara los que animan a su alrededor ciertas presencias y persiguen el instante fugaz en que la figura humana ocupa una posición fija en el espacio y el tiempo.” De Lucas, G. (2001) *Vida secreta de las sombras. Imágenes del fantástico en el cine francés*; Barcelona: Paidós Comunicación 131 Cine Pág.251

en alguna que otra escena anterior, lo cual aumenta su manía persecutoria. En las tomas de las imágenes de los personajes encasillados en el baño, todos los vecinos aparecen de perfil, mirando sin un objetivo exacto (F121).



F121

Este movimiento, o mejor dicho falta de movimiento en el plano, responde a una faceta de la anterior, y es que durante el film el protagonista descubre de la afición a la egiptología de la fallecida inquilina, en la que recordemos él se va transformando a lo largo de la película. No es casualidad que, dentro del baño en el que Trelkovsky se encuentra ahora en la secuencia, la decoración se nos muestre como una indescifrable amalgama de jeroglíficos egipcios por medio de un plano subjetivo. Pero es que además de convocar a la fallecida protagonista, la escenografía se comunica y establece una clara complicidad con las posturas de los vecinos encajados y que Trelkovsky espía, ya que, como los jeroglíficos, las imágenes de los vecinos desde la perspectiva del baño encajan en la postura ladeada, así como en sus rostros hieráticos.

Seguimos hablando de composiciones claustrofóbicas. El espacio es enfocado de forma que se aprecien en el mismo plano las limitaciones del baño (F122), y esto contribuye a esa escala de infinitos claustrofóbicos o, como dijimos antes, *mise en abyme* claustrofóbica. Además, el ancho del baño está ajustado exactamente al delgado cuerpo de Trelkovsky. También puede repetirse esa constante sensación de pesimismo existencial en el protagonista, concretamente en esa austera, y puede que hasta escatológica, pintura marrón de la pared del habitáculo.



F122

En ese momento, apreciamos dos claros fenómenos parapsicológicos: desde la ventana del baño, Trelkovsky se ve a sí mismo, cual espejo, en su propio piso (F123). Posteriormente, ya desde el apartamento, Trelkovsky aprecia a la Simone Choule “momificada” (por el aspecto de las vendas en su cuerpo) en actitud hilarante hacia él (F124). He aquí dos tipos de singularidades del dispositivo escenográfico-psicológico que a continuación presentaremos a modo de compilación, como se ha hecho en otros apartados.



F123



F124

A) Por un lado, el desdoblamiento literal del escenario en la imagen (F125). Nos referimos al momento en que Trelkovsky nuevamente regresa al apartamento. La imagen del pasillo se deforma aún más, pero más que una deformación es como si se desdoblara la propia imagen, posiblemente en conjugación con ese desdoblamiento de personalidad de Trelkovsky. La probabilidad o la base de esta lectura está sostenida en el uso del plano

subjetivo que, por defecto, siempre se asocia a un punto de vista nada parcial —y en este caso demente— de un personaje concreto.



F125

B) Y por otro lado, en el momento en que se aprecia a la anterior inquilina, Simone Choule, en el baño. En este caso, es el vestuario lo que la delata, ya que nos aparece vendada de arriba abajo como cuando la conocemos en una de las primeras secuencias del film. La inclusión de esta vestimenta no es circunstancial, pues termina por complementar el notable programa iconográfico egipcio del film, del que Maximilian Le Cain hace cuenta y describe¹²³ aunque aquí podemos añadir la interrelación o, mejor dicho, podemos llamarlo la conexión ornamental historicista egipcia fundamentada por los siguientes elementos:

1. Libros y *memorabilia* sobre la historia egipcia que Trelkovsky halla en el apartamento .
2. Una postal de una de las esculturas del ala egipcia del Louvre, enviada la primera vez para Simone Choule.

¹²³ “Visible across the courtyard is a lavatory window through which Trelkovsky see strange figures, neighbours and strangers, standing perfectly still for hours. He also visualises Simone Choule standing there, staring at him. During his breakdown he find hieroglyphs carved into the lavatory Wall at this apparitions were probably staring” [Trelkovsky visibiliza a través del patio, figuras extrañas, vecinos y extranjeros permaneciendo perfectamente inmóviles durante horas. También visualiza a Simone Choule quien le mira fijamente. Durante su colapso mental, el protagonista encuentra jeroglíficos en la pared del lavabo desde donde miraban esos vecinos] Le Cain, M. *Op.Cit.* 64, p.126

3. Las tomas de los vecinos encuadrados en la ventana del baño en posición lateral y mirada hierática, emulando posiblemente las figuras jeroglíficas egipcias.
4. Emulación que luego se materializa en la decoración de las paredes del baño que descubre Trelkovsky.
5. Finalmente, la aparición «momificada» del personaje de Simone Choule.

Todos los motivos escénicos pueden obedecer a una lectura sencilla: la de cómo Trelkovsky ha terminado de adquirir interiormente toda la personalidad de la anterior inquilina, de ahí que desde el baño pueda ver a su *yo* preso en el *no-hogar*, y que luego desde el baño una hilarante Simone Choule le devuelva una siniestra mueca.

Hasta aquí, toda esta amalgama de sugerencias y lecturas ha sido posible mediante el tratamiento que denominamos en esta tesis dispositivo escenográfico-psicológico, cuya definición básica también podría ser la siguiente: un *estilema* opresor que se compone y desarrolla según avanzan las complejas personalidades de los personajes de las películas de apartamentos de Roman Polanski. Y es que el caso de *El quimérico inquilino* junto a *La semilla del diablo* y *Repulsión*, esas complejas personalidades son demencias psicológicas variadas que progresan por medio de los devenires espaciales de cada apartamento/*no-hogar* de los protagonistas. El caso del circuito iconográfico egipcio de Trelkovsky es uno de los sustentos más básicos de esta teorización escenográfico-psicológica.

4.5 Tess: la poética de las jaulas en la casa de los d'Urberville

A diferencia de *El pianista*, la trilogía de los apartamentos o incluso otros filmes de la filmografía de Polanski aquí no incluidos —dada su menor conexión escenográfica con el cortometraje— como *Callejón sin salida* (*Cul de sac*, Roman Polanski, 1966) o *El cuchillo en el agua* (*Noz W. Wodzie*, Roman Polanski, 1962), *Tess* se ambienta en plena naturaleza —que hemos teorizado como romántica-pictórica y cuya escenografía ha sido comentada en el anterior capítulo— y no tanto en espacios cerrados, por lo que sería más difícil designar un habitáculo del entorno que juegue visualmente con las características de los *no-hogares* vistas hasta ahora.

Sin embargo, en la realización de este estudio, hemos podido hallar que en verdad sí que existiría un lugar con estas características; la diferencia es que, al contrario que los

apartamentos o el baño-vivienda del cortometraje, este espacio no ocupa la gran mayoría de las secuencias de la película, solo una pequeña aparición en los primeros 40 minutos aproximadamente. Sin embargo, es un habitáculo esencial para la confección escenográfica posterior de la naturaleza exterior del film —ya tratada en el capítulo *Imágenes-espacio desde la óptica externa del círculo escenográfico psicológico*— porque, al mismo tiempo, es donde se produce el trágico suceso que da lugar al nudo dramático de la película.

Hablamos de la casa d'Urberville, donde la protagonista Tess (Nastassja Kinski) acude a vivir una nueva vida como trabajadora que podría convertirse en la esperanza económica de su familia; sin embargo, y como pasaba en los anteriores habitáculos, otro elemento supone el impedimento hogar-habitante y, del mismo modo que en las historias de Rosemary y Trelkovsky, es una presencia que presta exceso de atenciones a la protagonista: se trata del hijo de los Stoke, Alex Stoke, nieto de la principal dueña de la casa.

En las imágenes de *Tess*, algunas de las operaciones escenográfico-psicológicas siguen jugando con el sentido claustrofóbico de la imagen o emplean elementos que se asocian al encierro en algún aspecto, la mayor parte de ellos asociados a malos presagios sobre el personaje y concentrados en el primer tramo del film. En la primera secuencia del personaje de Tess Durbeyfield en la casa d'Urberville, se aprecian algunos de estos signos, si bien es el espacio en el que conocerá a un personaje muy relevante en la historia: Alex Stoke (Leigh Lawson), quien acabará violándola, dando lugar al nudo de la historia.

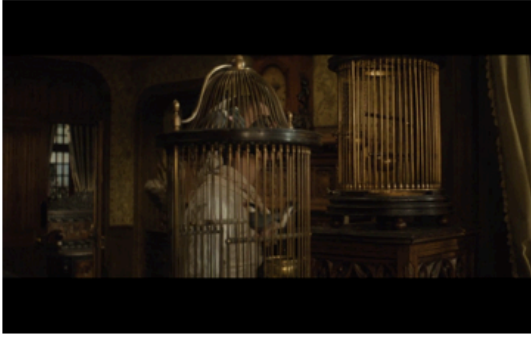
Este detalle del argumento de la historia es necesario ya solo por su presentación en el espacio. Hasta ese momento, las imágenes nos han mostrado un precioso camino repleto de árboles primaverales y un amplio jardín que da acceso al hogar de los d'Urberville. En este jardín irrumpe una llamativamente colorida caseta de campaña que, en los primeros pasos de Tess aparece sin nadie, y luego, volviéndose atrás sobre sus propios pasos volvemos a visualizar esa tienda con el personaje de Alex. Esta presentación del personaje en el espacio ya le confiere un aura casi fantasmagórica, que nos recuerda vagamente a la presentación en una calle peatonal interrumpida por unas obras en el avanzado Londres del personaje obrero en *Repulsión*, que invadía el bienestar de la protagonista y que también acababa violándola en una escena onírica.

El sentido claustrofóbico queda enfatizado en el interior de la caseta del jardín - jardín perteneciente al *no-hogar*, recordemos— donde Tess es invitada por Alex. En un plano concreto, la protagonista queda encajada entre las barras de la tela de la campaña, sugiriendo así la pared de tela una especie de jaula, posible lectura de un preludio fatalista de su destino en relación al hombre que acaba de conocer. No en vano, la sugerencia de esta jaula, o mejor dicho del encajamiento de esta jaula simulada, se materializa en una jaula de verdad para pájaros en una secuencia posterior.

En dicha secuencia, Tess ha pasado a formar parte del personal sirviente de la casa y vemos claramente cómo silba a los diferentes pájaros en las jaulas. Resulta interesante para este análisis que, justo cuando está dentro de la casa y dentro del poder del personaje de Stoke, veamos su rostro tras las barreras físicas de la jaula (F126) y no delante de ellas, como en el plano de la caseta de campaña (F127), cuando curiosamente aún no habían sido contratados sus servicios. En el mismo momento, la visión de su cara fragmentada por los barrotes mira hacia una jaula vacía, muy posiblemente convocando la futura prisión que el personaje ocupará: su propia vida posterior a ser violada por Stoke. Esta interpretación viene remarcada por la configuración del sonido, ya que en la escena ella silba a los pájaros con un silbido que continúa justo después del que le ha enseñado el personaje de Stoke (se pasa de un silbido al otro mediante un corte directo). Hablamos de una relación del sonido intensa para con el espacio y el elemento formal de las jaulas, ya que el sonido directo del silbido implica un enlace con estas celdas, independientemente del espacio en el que el sonido se produjo, si aplicamos los parámetros analíticos de Aumont y Marie:

La notion de <<liaison>> (...) peut donner lieu á des situations ambiguës (...) si le film a du son direct (enregistré en synchronie avec l'image), cette liaison est davantage assurée, mais même dans ce cas on n'est jamais certain qu'un mixage n'a pas été effectué; si l'on veut juger de la liaison indépendamment des conditions de tournage, cela revient à chaque fois à poser une hypothèse, considérant telle liaison comme plausible ou non.¹²⁴

¹²⁴ [La noción de "conexión", (...) puede dar lugar a situaciones ambiguas (...) si la película tiene sonido directo (grabado en sincronía con la imagen), esta conexión es más segura, pero incluso en este caso nunca es seguro que una mezcla no se haya hecho; si queremos juzgar la conexión independientemente de las condiciones del rodaje, esto da lugar a hacer una hipótesis, considerando esta conexión como plausible o no] La traducción es mía. Aumont, J.; Marie, M (2015) *L'analyse des films*, Armand Colin: Paris, p.143



F126



F127

Como ya veníamos diciendo en el inicio de este apartado, el *no-hogar* de los Stoke y sus breves pero importantes operaciones escenográficas configuran parte de lo que pasará, claustrofóbica y aisladamente hablando, en la naturaleza externa del film. Hemos hablado de ello en el capítulo anterior, por ejemplo en las situaciones del espacio, cuando Tess opta por situarse re-encuadrada frente a Angel (Peter Firth) en aquel plano con ecos pictóricos de John Constable o en cómo los nenúfares falsamente idílicos aíslan a la pareja formada por Tess y su violador Alex Stoke (Leigh Lawson).

Pero hay una escena en la que verdaderamente podemos hablar de vinculación escenográfica entre el segmento de las jaulas con silbido y la escenografía que se muestra posterior a este *no-hogar* de la familia Stoke. Poco después de la mitad del film y consumada la violación que da lugar a la historia, tiene lugar una secuencia en la iglesia donde se refugia la protagonista junto a su familia. Allí Tess se topa con un nicho mortuario donde lo único que apreciamos es la inscripción *D'Urberville* y justo debajo también otros barrotes muy similares a los de una jaula, en este caso, de la reja que cierra el nicho (F128).



F128

La situación de estos barrotes debajo del apellido que ha dado lugar al drama de la película no parece al azar, sino que nos propone que el apellido, o mejor dicho, el descubrimiento del mismo, fue lo que llevo a Tess a esa especie de jaula que es su vida posterior a la violación sufrida. La frase «¿Por qué no estoy al otro lado de la puerta?» sentencia a la protagonista y subraya el carácter opresor visual de la puerta-jaula. Otro apoyo a esta interpretación es cómo en la propia imagen selecciona más que muestra la propia reja —la cámara realiza un *trávelin* acercándose a ella— en lugar de recrearse mostrando la autenticidad o el detalle del resto del nicho de piedra. Eso sí, manteniendo como siempre la presencia o la imagen evocadora de la muerte como viene sucediendo en muchos de los escenarios y también momentos del film, como bien vuelve a resaltar Diego Moldes,¹²⁵ que en su estudio recapitula la importancia del uso de los monumentos funerarios en el film.

4.6 *El pianista*: las transformaciones de los *no-hogares* durante la Segunda Guerra Mundial

El caso de *El pianista*, como el caso de *Tess*, también es particular en su registro y en su operador, pero para poder entender esta particularidad, debemos recurrir a la fuente original del término *no-hogar* una vez más. En palabras del antropólogo Marc Augé:

La distinción entre lugares y no-lugares pasa por la oposición del lugar con el espacio. Ahora, Michel de Certeau propuso nociones de lugar y espacio, un análisis que constituye aquí obligatoriamente una cuestión previa. Certeau no opone los lugares a los «espacios» como los «lugares» a los «no-lugares». El espacio para él es un «lugar practicado», «un cruce de elementos en movimiento». Los caminantes son los que transforman ese espacio en la calle geométricamente definida como lugar en el urbanismo.

¹²⁶

¹²⁵“Cabe destacar la importancia de las tumbas y las lápidas en varias secuencias: Cuando Tess entierra al hijo muerto al borde del camino (...), la visita de Tess a la cripta familiar de Kingsbere-sub-Greenhill, la parada del carro que transporta las pertenencias de la familia Dubeyfield (...) y el final en el monumento megalítico de Stonehenge que según muchos historiadores es un templo funerario; la muerte está presente desde el primer al último fotograma” Moldes, D. (2005). *Op.cit* 67. Pág.317

¹²⁶ Augé. M. (1992) *Los No Lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa., pág. 45

Apreciando los espacios hogareños de *El Pianista*, descubrimos que esta apreciación de Certeau —por boca de Augé— parece evidenciarse también en los *no-hogares* pues, en el film, los «caminantes», representado aquí por el protagonista Wlad Szpilman (Adrien Brody), primero con su familia y luego en solitario, tratan de transformar esos espacios de vivienda geoméricamente definidos como *hogar* en el urbanismo. Pero del mismo modo que Augé habla de *no-lugar*, esta investigación teoriza sobre el *no-hogar* y, como ya hemos visto en todas las anteriores viviendas, un elemento impide la transformación, lo que en anteriores párrafos hemos citado como impedimento de la comunión hogar-habitante. En este caso, un impedimento de corte histórico: el aislamiento y la presión mortal de los nazis sobre el pueblo judío en la Varsovia de la Segunda Guerra Mundial. La diferencia es que ahora son varios *no-hogares* en un mismo film, no uno únicamente como en la anterior película, y del mismo modo que en anteriores ocasiones, los operadores escenográfico-psicológicos siguen jugando con el sentido cada vez más claustrofóbico-visual de espacio en la imagen. Retomamos pues las palabras de Augé una vez más y concretamente en lo que se refiere estas tres distinciones y referencias de los *No-Lugares*:

A este paralelo entre el lugar como conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden y el espacio como animación de estos lugares por el desplazamiento de un elemento móvil le corresponden varias referencias que los mismos términos precisan. La primera referencia es a Merleau Ponty quien, en su fenomenología de la percepción, distingue del espacio «geométrico» el «espacio antológico» como espacio «existencial», lugar de una experiencia de relación con un medio. La segunda referencia es a la palabra y el acto de locución: «el espacio sería el lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada (...) mudada en un término que implica múltiples convenciones, presentada como el acto de un presente (...) y modificada por las transformaciones debidas a vecindades sucesivas». La tercera referencia deriva de la anterior y privilegia al relato como trabajo que, incesantemente, «transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares».¹²⁷

A continuación, nosotros trataremos de dar, o mejor dicho de establecer, una deconstrucción en aras de sostener esta unidad de referencias que ha realizado Marc Augé, pero aplicada al término aquí propuesto de los *no-hogares* en lugar de los *no-lugares*, como se explica en la cita. Conviene mencionar que, como bien dicta la raíz negativa del término, más que seguir estos ejemplos, los *no-hogares* en ocasiones desmontan esta teoría al completo.

¹²⁷ Augé, M. (1992) *Op.Cit.* 129. Pág. 45

En el caso de *espacio existencial*, que Augé por medio de lo que Ponty denomina como el lugar que concede la experiencia de relación con el medio, los *no-hogares* existenciales vendrían a ser la serie de viviendas en el que el personaje de Wlad Szpilman se va estableciendo una vez escapa del campo de concentración en que queda recluso. Son casas donde él no se relaciona con el medio exterior, pues su condición judía se lo impide y le pone en peligro de ser capturado una vez más. No hay relación tampoco hogar-habitante, porque en cuanto empieza a escuchar el sonido del piano en la primera vivienda en la que se instala, su anterior pasión y profesión —y por tanto, la parte más importante de su identidad— le es impedida incluso en el más sencillo concepto sonoro.

Así mismo, y a diferencia de los *no-hogares* anteriores donde se jugaba más claramente con la figuración visual claustrofóbica, para mostrar el sobre-aislamiento del personaje, en lugar de recurrir a simulaciones de jaulas, iluminaciones o re-encuadres, la técnica empleada es más sencilla y académica: la visión de la evolución de la guerra desde la ventana en plano subjetivo (F129) que delata la impotencia del personaje principal, pero también su situación aislada en una guerra en la que no puede participar y se siente cobarde por ello. Esto queda reflejado por la toma de esa ventana pero también por el gran muro que dificulta la vista del edificio que los alemanes tratan de bombardear; esta convocatoria escénica no es una circunstancia o justificación para esta investigación ya que uno de los diálogos certifica la importancia del muro y la ventana o mejor dicho su vista:

-JUREK (mirando por la ventana): Mejor en esta parte del muro.

-WLAD SZPILMAN: Sí, aunque a veces no sé en que parte del muro estoy.



F129

En el contenido de estas palabras, además de convocar escenográficamente ese existencialismo de la categorización de Augé, también revela otra de las características que hemos aplicado a los *no-hogares*: «que no son lugares de relación ni de identidad con las persona que lo habita», del mismo modo que los *no-lugares*. Y como bien manifiesta el personaje interpretado por Adrien Brody, él mismo no tiene noción de su propia presencia en el espacio, tanto del hogar (*no-hogar*) como de lo que lo rodea (el muro). Esa aura existencialista se sigue asociando con el elemento de la ventana, cuando recomiendan a Wladek que huya y se tire por la misma ventana en la que se ha sentido cobarde la leve temporada que ha estado en el primer apartamento, acción que no se sucede.

Esta transformación de Szpilman con el espacio o su aislamiento en él tiene algo de lo que Deleuze denomina como «individuado»:

El personaje reacciona a su vez (acción propiamente dicha) con objeto de responder a la situación, de modificar el medio y de la situación. (...) Todo está individuado: el medio como tal o cual espacio-tiempo, la situación como determinante y determinada, el personaje colectivo tanto como individual. (...) La situación y el personaje o la acción son como dos términos a la vez correlativos y antagónicos.¹²⁸

En el caso de Szpilman y los *no-hogares* que se ve obligado a habitar, serían más bien dos términos antagónicos, dado que apenas puede «modificar el medio y la situación», solo puede permanecer allí quieto. Ni siquiera puede efectuar la operación de ejercer su mayor pasión, que es el piano, Y en el caso del segundo apartamento, debe conformarse con imaginar que toca el instrumento. Una vez más, la incomunicación y el retraimiento que teóricamente pueblan estos teóricos *no-hogares* impide que el protagonista entre en contacto con la parte más notoria de su identidad, que es su pasión por dicho instrumento, su mayor referente cultural. De hecho, no retorna a esta pasión hasta que llega el final de la película, cuando abandona estos *no-hogares*, forzado ante la orden de un soldado nazi que se apiada de él, recuperando así su identidad artística, algo sobre lo que Michael Stevenson hace referencia al hablar¹²⁹ de la interpretación de Brody. De esta cita se subraya algo importante hacia el final y es cómo la evolución y el recorrido espacial que realiza el personaje de Wlad Szpilman es fundamental para su comprensión:

¹²⁸ Deleuze, G. (2015) *La Imagen movimiento*, Barcelona: Paidós Comunicación, p. 204

This performative mode only breaks up at moments of extreme stress, at the Umschlagplatz after being dragged unwillingly from his family, and because he is an artist, at the final moments of realisation signified by his wan smile as he returns to playing the nocturne. (...) Our identification with him is rather more distant. He meanders through windows, small gaps, and around corners at the catastrophe, he never quite sees the totality of the action, the complete picture and neither do we.¹³⁰

En la segunda categorización que Augé realiza, nos detenemos especialmente en los lugares que verán su estructura «modificada debido a vecindades sucesivas» (Augé usa el sustantivo *palabra*). Esto se refiere a aquellos espacios que se ven modificados debido a la aglomeración y a la llegada constante de habitantes en un eje urbano en el caso de los *no-lugares*. A esta referencia, uniríamos los múltiples espacios que usa una vez más Wlad, ahora acompañado de su familia en la primera mitad del film, antes de los acontecimientos narrados anteriormente. En este caso, los hogares se modifican hasta a convertirse en *no-hogares* con lo que pierden su funcionalidad y carácter acogedor dada las invasiones, no tanto de habitantes en la ciudad, sino de los propios nazis así como por la necesidad de sobrevivir.

Es el caso de los instrumentos musicales en el primer hogar. Al igual que Szpilman, su padre (Frank Finlay) también tiene la música como principal referente cultural y se ve obligado a destruir su violín, dado que tendrá que romperlo para volver a extraer los pocos fondos de la familia. Este ligero detalle, a primera vista nimio, supone la primera pérdida y, por ello modificación, de la funcionalidad de la casa en pos de una pérdida progresiva de la identidad de esta: es una casa con dos miembros de la familia músicos y, en ambos casos, la música va abandonando involuntariamente el espacio. Por el mismo motivo económico, Szpilman se ve obligado también a renunciar a su piano en una operación que recuerda al robo de la bicicleta en la película neorrealista italiana *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1958) ya que, como Antonio (Lamberto Maggiori), Wlad pierde el objeto que le sirve para sobrevivir a lo que se avecina. Ambas películas transcurren en periodos cercanos a la II Guerra Mundial, una durante el conflicto y la otra en la posguerra. La diferencia es que, como dijimos en el

¹³⁰ [Esta modo de interpretar solo explota en los momentos de mayor estrés para el personaje como en la Umschlagplatz después de haber sido separado violentamente de su familia y en los últimos momentos de realización simbolizados por su lánguida sonrisa cuando vuelve a tocar el nocturno (...) nuestra identificación con el personaje disminuye. Y cuando deambula alrededor de las ventanas, pequeños resquicios y por las esquinas en la catastrophe, nunca ve la acción al completo, y nosotros tampoco] Stevenson, M. (2006) *The pianist and its context: Polanski's Narration of Holocaust evasion and survival* en Orr, J. & Ostrowska, E. (Ed.) (2006) *The cinema of Roman Polanski: dark spaces of the world*, Londres: Wallflower Press, p.149

anterior punto, el objeto del piano reaparecerá, a veces a través de su sonido y otras en el plano físico, para acabar salvando la vida a Wladek en el último momento. En *Ladrón de bicicletas*, la bicicleta no vuelve a aparecer más.

Otros objetos que contribuyen a la transformación a *no-hogar*, concretamente al aislamiento y la inseguridad, son los aparatos de radio. En una secuencia, su constante mal funcionamiento debido a las interferencias (por el ataque en la estación de radio) aporta confusión y sobre todo falsas esperanzas a la familia de Wladek con respecto al avance de las tropas francesas aliadas con la causa polaca. Se prosigue así con la transformación en *no-hogar*.

Llegamos así a la tercera categoría que establece Marc Augé, que «deriva de la anterior» y que transforma los «lugares en espacios y los espacios en lugares». A diferencia de las dos categorías anteriores, no apreciamos este tipo de derivación del espacio en *El pianista*.

Sin embargo, podemos concluir este apartado con el estudio de una secuencia en la que un *no-hogar* ejerce las dos clases de operaciones ya comentadas y que curiosamente es una secuencia que se halla justo en la mitad de los dos tipos de derivaciones del escenario que Augé comenta: a medio camino entre la existencial y la que el espacio se «modifica debido a las vecindades sucesivas».

Se trata de la secuencia en la que una escuadra de nazis irrumpe justo en el edificio convexo al de la familia Szpilman para secuestrar y posteriormente ejecutar a una serie de judíos escogidos. Del mismo modo que el espacio existencialista, el protagonista, ahora junto a su familia, vuelve a contemplar con impotencia y desde —una vez más— el elemento escenográfico de la ventana y la situación individuada, en el vocablo de Deleuze, aunque en este caso podríamos decir individuados, en plural, pues hay que incluir a la familia de Szpilman. En esta situación individuada, también los personajes y la acción espacio-tiempo vuelven a ser términos antagónicos, por la impotencia de la familia ante el hecho como el desgarrador momento en que los soldados lanzan a un señor parapléjico por la ventana al —lógicamente— no levantarse para hacer el saludo hitleriano.

En cuanto a «espacio que se modifica debido a las vecindades sucesivas», el propio *no-hogar* se transforma, ya que hablamos aquí de cierta pérdida de identidad del

habitáculo debido a que los inquilinos del lugar, que hacen que esos apartamentos sean un hogar propiamente dicho, son expulsados de sus viviendas para luego ser asesinados, uno de ellos parálítico y siendo arrojado por el edificio. Este desalojo, y por ende «modificación» del hogar, de sus habitantes, es lo que hace que citemos este habitáculo como un ejemplo más de *no-hogar*, ya que pierde la facultad hogareña, pese a estar habilitado para esto.

**5. LA *CUALIDAD-POTENCIA* EN EL CIRCUITO
ESCENOGRAFICO-PSICOLÓGICO**

5. LA CUALIDAD-POTENCIA EN EL CIRCUITO ESCENOGRÁFICO-PSICOLÓGICO

Si nos atenemos al estudio de las obras de arte pictóricas nos daremos cuenta de que han estado siempre plagadas, al menos en lo que a su investigación se refiere, de múltiples signos e iconografías que delatan el estilo de un artista o artesano o si no, la época de la que data la obra. Estos signos e iconografías se manifiestan por medio de objetos y formas visibles, los cuales muchas veces son la base fundamental del goce y disfrute de las obras de arte, ya que son las que dan lugar a nuestra imaginación, como decía Addison,¹³¹ y por ende a nuestras interpretaciones. Como de todos es sabido, el espacio cinematográfico, que no guarda gran diferencia con el espacio pictórico, no ha permanecido ajeno ante esta tradición y una vez más Vila hace referencia a esto en la siguiente cita:

Eric Rohmer, en su estudio sobre el film *Fausto* (...), distingue tres tipos de espacio (pictórico, arquitectónico y filmico) y su taxonomía parece aplicable, sin demasiado riesgo, a cualquier película. (...) considera el espacio pictórico: la imagen cinematográfica como representación del mundo en lo que tiene de común con la puesta en escena pictórica (...). El *dibujo* entendido como presencia del trazo en el diseño de personajes, objetos y decorados, relacionable con escuelas pictóricas determinadas (...) y, desde luego, la organización dramática de las formas materiales en el espacio de la composición: una concepción dinámica suscita, tanto en cine como en pintura, una composición disimétrica.¹³²

Nos centraremos especialmente en el dato que se sitúa al final de esta cita, sobre la manera en que se logra una composición *disimétrica*, concepto que se refiere a la pérdida de simetría, del equilibrio y de la estabilidad —tanto espacial como psicológica— gracias a la organización de determinadas formas materiales. En otras ocasiones, los operadores escenográficos en un film viven recorridos y evoluciones similares o incluso mayores que los de algunos de sus personajes. Es el caso por ejemplo de la soga con manijas en *Viridiana* (*Viridiana*, Luis Buñuel, 1960) —sobre el que haremos hincapié en una comparación— o el unicornio de papel y el caballo de cera en *Blade Runner* (*Blade*

¹³¹ “La visión es el más perfecto y más delicioso de todos nuestros sentidos. De ahí que los placeres de la imaginación o la fantasía son aquellos que se originan en los objetos visibles, tanto cuando los tenemos a la vista, como cuando son evocados por las ideas en nuestras mentes” Addison, J. (1991) *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid: Antonio Machado S.A p.140

¹³² Vila, S. (1997) *Op.cit.*34 p.21

Runner, Ridley Scott, 1982) y su secuela *Blade Runner 2049* (*Blade Runner 2049*, Denis Villeneuve, 2017) respectivamente.

Estas dos modalidades son las que aparecen en los ejemplos de Roman Polanski que aquí estamos tratando y, en el caso concreto del cortometraje, los films de apartamentos y las históricas *Tess* y *El pianista*, nos encontramos con múltiples ejemplos de lo que el filósofo Gilles Deleuze denomina la *cualidad-potencia* de los objetos, teoría que aparece en el capítulo «La imagen-afección» de su clásica investigación sobre teoría cinematográfica *La imagen-movimiento*. Veamos a continuación la definición de este concepto:

Están Lulú, la lámpara, el cuchillo de pan, Jack el destripador, personas supuestamente reales con sus características individuales y sus roles sociales, objetos con sus usos, conexiones reales entre estos objetos y personas (...). Pero también están lo brillante de la luz en el cuchillo, lo afilado del cuchillo bajo la luz (...). Las *cualidades –potencias* se relacionan, no hay duda, con el estado de las cosas y con sus causas. Pero se trata de unos efectos muy especiales: todos juntos no remiten más que a sí mismos y constituyen lo expresado del estado de las cosas mientras que las causas, por su lado no remiten más que a sí mismas, constituyendo el estado de las cosas.¹³³

Dado el formato físico de la obra, en el cortometraje *Cuando los ángeles caen* el empleo de objetos formales con unas evoluciones paralelas al personaje no está tan trabajado como los otros films aquí tratados. Sin embargo, sí podría decirse que el origen y el uso de objetos formales en las películas restantes de este ejercicio puede tener aquí su punto de partida aunque sea en minúsculos momentos, como es el caso del sombrero, o elementos de la naturaleza como una flor.

En las tres películas de apartamentos, la naturaleza de los objetos y formas es más variada: desde formas simples como vestidos y tejidos –una vez más- a incluso alimentos, como un conejo muerto y listo para asar, todos ellos fermentos afines a los desequilibrios psicológicos de las protagonistas, a veces como testigos y otras directamente interviniendo en ellos. Pero si hay un claro objeto que tienen estas tres películas como denominador común a nivel escenográfico es el uso de los espejos. Es un rasgo que solo se halla en esta trilogía y, sin embargo, su enorme relación con la premisa escenográfico-psicológica de esta tesis, así como las capacidades de estos reflejos como *imágenes*-

¹³³ Deleuze, G.(2015) *La imagen movimiento*, Barcelona: Paidós Comunicación, p. 151

afección (en palabras de Deleuze), hacían más que necesaria su inclusión en esta investigación.

En *Tess*, la evolución de esas formas materiales llega hasta el punto de poder hablar de construcciones naturales como ruinas o piedras que perfectamente podríamos haber colocado en el primero de los capítulos. No obstante, al no tratarse de hogares no podía estar incluido en el cuarto capítulo y la *cualidad-potencia* o la conexión personaje-objeto era demasiado evidente como para colocarlos en el primer capítulo, donde no tocamos el supuesto analítico de la *cualidad-potencia* (aunque sí hicimos una leve alusión en el análisis de *Repulsión* de dicho capítulo).

Para *El pianista*, dado el carácter musical impuesto desde el título hasta la propia historia del film, la *cualidad-potencia* de los objetos se desarrollará y conjugará en torno a dicha raíz musical. Estos objetos son siempre instrumentos musicales, a veces sugeridos y otras veces mostrados, e intervienen y dialogan con la dura situación del pianista en aras de recuperar su gran pasión, hasta que en el final es esta precisamente la que le salva de ser ejecutado en el último momento.

5.1 La *cualidad-potencia* en *Cuando los ángeles caen*: el sombrero, la flor y la figura del ángel

Pero antes de pasar al siguiente punto, debemos seguir indagando en la teoría de Deleuze al respecto de la *cualidad-potencia* y en concreto distinguir lo que el filósofo denomina «estados de la *cualidad-potencia*»:

Así pues, más allá de sus implicaciones mutuas, distinguimos dos estados de las *cualidades-potencia*, es decir, de los afectos: en tanto que los actualiza en un estado de cosas individuado y en las conexiones reales correspondientes (...); en tanto que se los expresa por sí mismos, fuera de las coordenadas espacio-temporales, con sus singularidades propias ideales y sus conjunciones virtuales. La primera dimensión constituye lo esencial de la imagen-acción y de los planos medios; pero la otra constituye la imagen-afección o el primer plano.¹³⁴

En *Cuando los ángeles caen*, podemos apreciar lo que Deleuze considera la primera dimensión de las imágenes-acción, dado que hablamos de una serie de objetos o formas que expresan la situación que sucede por medio de ellos mismos, ajenos a las coordenadas espacio-temporales, no solo porque la historia de *Cuando los ángeles caen*

¹³⁴Deleuze, G. (2015). *Op.cit.90* pág. 152

transcurre en dos tiempos diferentes sino porque, en uno de los casos, es un objeto que se repite o tiene recorrido en dichos dos tiempos narrativos.

Si nos fijamos atentamente, en el entorno donde la anciana permanece constantemente sentada, muchos de los planos captan la flor que decora la puerta de uno de los retretes (F130). Este detalle, en apariencia un mero ornamento, parece justificar su relevancia cuando en uno de los fundidos en blanco que nos pasan al *flashback* de la anciana advertimos precisamente esa misma flor en el *flashback* (F131). Pero además de esta correspondencia espacio-temporal, también queremos hacer hincapié en el transcurso de un tiempo a otro, transcurso técnico en que se pasa a un fundido en blanco por medio de la marquesina y cuyo reflejo en el cambio de fundido hace que la veamos o sugiere que la veamos como «enjaulada» en uno de esos juegos visuales con sentido claustrofóbico. Este juego que podría considerarse la tónica visual de estas escenografías que llevamos trabajando hasta ahora. La lectura convocada parece seguir siendo la de tipo premonitoria, en aras de prever la mala fortuna de esta muchacha en el corto.



F130



F131

Hablamos de este elemento escenográfico como ejemplo de recorrido ya que parece que vemos una breve evolución, primero como premonitorio y ahora como posible metáfora de la virginidad de la joven muchacha. A continuación, vemos a dicha joven en brazos del joven soldado aislado del anterior *flashback*, recogiendo esa flor concreta. Solo la recogida de esta flor ya puede retrotraernos a las secuencias del inicio del cortometraje cuando la anciana también interactuaba con la «naturaleza» del baño.¹³⁵ No parece una

¹³⁵ El momento en que limpiaba los baños en el anterior punto que nos recordaba al mimo y cuidado que ejercen las cultivadoras en su propio huerto.

acción gratuita, ya que perfectamente podría no haberse dado el momento de recoger la flor, es decir, que simplemente hubiese seguido el curso del río y la pareja pasase de largo para salir de la orilla. Pero no, esto se produce probablemente para conseguir una probable interacción entre los dos espacios: este lago y el baño que habita la protagonista.

Para inscribir en imágenes la pasión de este encuentro, se recurre a rodar a ras de suelo toda la secuencia, ignorando por completo las reacciones de los protagonistas (F132). Fácilmente se deja entrever que se trata del primer encuentro sexual de la pareja. Dicha pulsión sexual podría estar enfatizada por la subida del vestido de la protagonista así como por los pies descalzos de ambos personajes. Pero es aquella flor —precisamente la misma que vimos enmarcada por el techo de baldosas—, curiosamente de color blanco, que cae de las manos de la joven la que parece ser el detonante visual para esta comprensión, ya que además cae drásticamente de sus manos al suelo.



F132

En la misma secuencia, poco a poco, los personajes van dejándose caer sobre la hierba pero las imágenes no se interesan tanto por mostrarnos cómo se van deslizándose, sino en cómo su movimiento hace que el sombrero del personaje (F133) se aleje en el río. Prosigue así, la habitual tónica y enunciado fatalista que parece poseer este estilema y que ya hemos visto antes, ya que el detalle del sombrero puede suponer una enunciación del futuro del soldado quien, debido a su posición como militar, se verá obligado a abandonar a su amada, como también dicho sombrero abandona este momento y escena concretos del espacio amoroso. Y es que no se debe ignorar, a la hora de analizar la escenografía, el importante valor que puede ejercer el vestuario¹³⁶ y los movimientos de este.

¹³⁶ “En un film, el vestuario no es nunca un elemento artístico aislado. Se le debe considerar en relación al estilo de realización para aumentar o disminuir su efecto. Destaca de los diferentes decorados los gestos y actitudes de los



F133

De este modo, la naturaleza que los rodea parece cumplir una función de ser el principal testigo y participante de la primera pérdida de la inocencia de la protagonista. Podríamos decir que para este dispositivo escenográfico-psicológico se da lo que, en palabras del crítico Marcel Martin, se cataloga como «símbolos plásticos», aquellos que se dan en los «planos en que el movimiento de un objeto o la estructura de la imagen pueden evocar un acto de otro orden o sugerir una impresión o un sentimiento».¹³⁷ Podemos palpar este tipo de símbolos aquí, por medio de formas ya analizadas como la flor atrapada o el sombrero militar dejándose arrastrar por la corriente.

A su vez, esta manera de rodar detalles del paisaje y su interactuación en la historia, frente a una forma quizás más convencional de expresión como podrían ser las captaciones de rostros y más detalles de la interpretación de los actores, delata o sugiere ese mimo y elegancia dedicados a una ya de por sí muy visual escenografía.

Otro objeto que parece potenciar una cualidad en las imágenes es la estatuilla de un ángel (F134) que observamos al principio en la presentación de la ciudad de Cracovia, una figura que toca una campana y que luego adquirirá su significado al final cuando la anciana vive la revelación mística de un ángel (F135) que además posee el mismo rostro que su hijo. Por este último detalle, podríamos decir que esa figurita del ángel son lo más cercano al estado afectivo (imagen-afección), ya que hay un rostro que «potencia» el significado del objeto, aunque en este caso no es un rostro anticipador sino muy posterior: la figura del ángel la apreciamos al principio del film mientras que en el rostro se da al

personajes, según su talante y expresión. Contribuye a la armonía o contraste (...) en el conjunto del plano. Por último puede modelarse por la iluminación: la luz lo realza o lo difumina” Eisner, L. <<Revue du cinema>> , número sobre el vestuario, en Martin, M. (2002) *El lenguaje del cine*, Barcelona: Gedisa, p.67

¹³⁷ Martin, M. (2002); *Op.Cit.*25, Pág.110

final del metraje. La relación es muy probable ya que ambos —el objeto escenográfico y el rostro humano— pertenecen a la misma tipología, ser ángeles. Pero sobre todo, incluimos la figura de los ángeles como ejemplo de *cualidad-potencia* cercana a la imagen-afección, porque de no ser por la imagen del ángel al final del corto, esta imagen de la estatuilla no respondería más que a sí misma en un mero detalle ornamental.



F134



F135

5.2 La cualidad-potencia en la trilogía de apartamentos: la navaja, la naturaleza muerta-degenerativa y la fotografía en *Repulsión*

El film inglés vendría a ser el caso más significativo e ilustrativo, dado que la amplia y rica gama de elementos que rodean el ya analizado *no-hogar* de Carole están repletos de evidentes, e incluso obvios, significados y significantes que potencian sus impulsos más repulsivo-sexuales. Carole es un personaje que no tolera bajo ningún concepto la entrada del mundo exterior en su refugio, especialmente si el factor masculino está presente. Su enfermiza a la par que perjudicial e inexplicable represión sexual hacia el género masculino es el detonante del constante conflicto realidad –ficción que vive en su cabeza. Para plasmar en imágenes ese delicadísimo estado de salud mental, se mostrará un paralelismo entre la psicología de Carole y la insana evolución del estado del *no-hogar* en el que se aloja.

Una curiosidad del personaje de Carole es que su concepción del *no-hogar* no es la misma que la del espectador-receptor que ve estas imágenes. Para ella, ese apartamento es el refugio ante el exterior masculino (caso opuesto al de Rosemary en *La semilla del diablo*, donde el mundo exterior es la salida al tormento vecinal de los Castevet). Sin embargo, la amenaza a su mundo interior llega a través del nuevo *affaire* que su hermana Helen mantiene con un hombre casado, Michael. Si solo se tratase de la mera presencia

de este hombre en el apartamento, la protagonista puede mantener el control de sus facultades psíquicas (como bien demuestra cuando se ve obligada a ir y volver del trabajo cada día en ese mundo real de las calles de Londres que no funciona con ella). Sin embargo, su manía de dejar diferentes objetos personales cerca, potencia la catarsis de su locura. Cabe destacar aquí la navaja de afeitar, un objeto que obtendrá un gran recorrido a lo largo del film. Esta sencilla navaja es el detonante inicial de una serie de extravagantes asociaciones que harán presencia en el film con su pervertido significado dentro de ese apartamento londinense.

La primera vez que la navaja hace acto de presencia (o mejor dicho, acto de invasión), no es necesariamente de forma física, sino más bien en su esencia y función principal como simple objeto, que no es otra que la de cortar y diseccionar. Nos referimos concretamente a los créditos iniciales. En esta secuencia ya apreciamos en primerísimo plano¹³⁸ un ojo, clásica y habitual advertencia de que la historia a narrar va a proceder desde el punto de vista de un único personaje (Carole / Catherine Deneuve). Está claro que la visión de ese personaje será una visión distorsionada y especialmente fragmentada, ya que los créditos aparecen diseccionando el ojo en distintas direcciones (F136 y F137): izquierda–derecha, hacia arriba, hacia abajo, en diagonal... como lo haría una navaja de afeitar sobre una barba. Estos «créditos-navaja» que *cortan el ojo* están comunicando al espectador que la visión del personaje con este ojo no distingue realidad de ficción. De ahí, el uso de la fragmentación constante de la retina de Carole advirtiéndonos de su demencia en esta particular presentación de la película, en la que también hay ecos de los créditos de Hitchcock en *Vértigo*¹³⁹ que realizó Saul Bass.

¹³⁸ En los tres casos cabe destacar que en las dos películas se empieza y acaba con el mismo plano: En el caso de *Repulsión* con ese ojo que ve los hechos de una manera fragmentada como demuestran los *créditos-navaja* y en el caso de Rosemary y *La Semilla del diablo* con esa panorámica del lujoso y espacioso Nueva York hasta el opresivo Bramford.

¹³⁹ “*Repulsión* también comienza con el rostro inexpresivo de una mujer, pero a diferencia de *Vértigo* el ojo no está en primerísimo plano sino en plano detalle. Aquí también el ojo se mueve de derecha a izquierda, pero al ocupar la pupila todo el cuadro la sensación de desasosiego e inquietud que experimenta el espectador es mayor, a la vez que permite mostrar desde el primer momento la angustia –que luego derivará en neurosis– que sufre Carole”. Moldes, D. (2005); *Roman Polanski: La fantasía del atormentado*; Madrid: Ediciones JC, Pág.154



F136



F137

Por supuesto, es muy difícil no hablar (aunque en este caso será comparar) de una presentación por medio de una navaja de afeitar que corta el ojo sin mencionar al más que evidente *El perro andaluz*, de Luis Buñuel y Salvador Dalí (*Un chien andalou*, Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1928). En este caso, el film del director francés y el de los surrealistas coinciden en que la navaja es el elemento común entre dos universos, con la diferencia de que en el film mudo la ruptura a la que daba lugar la navaja era para con los dos espacios narrativos¹⁴⁰ dentro del famoso film: el de Buñuel con la navaja en la mano y el de la mujer que recibe el famoso corte en el ojo, mientras que en *Repulsión* hablamos más bien de las fronteras entre fantasía psicológica y realidad que separa esta —por el momento— ficticia navaja en el ojo, cumpliendo así con el programa escenográfico-psicológico hasta ahora planeado.

Tras estos *créditos-navaja* con reminiscencias de Buñuel, seguimos a Carole Ledoux en su rutina diaria volviendo del trabajo a casa. Lo primero que hace es dirigirse a «asearse de la realidad de fuera» en el baño, pero descubre algo que la provoca seriamente. Se trata de la navaja de afeitar de Michael en el vaso de su cepillo de dientes personal. Su extremada delicadeza a la hora de tocar la navaja (F138), así como la discusión posterior con su hermana, nos revelan hasta dónde puede llegar su pánico y asco hacia los hombres. La sensación se acentúa más cuando, en la escena del día siguiente y repitiendo la misma rutina, seguimos a Carole en un trévin hasta el baño, donde interrumpe al hombre que se está afeitando con la misma navaja. Ahora Michael y

¹⁴⁰ “Una primera quiebra ha tenido lugar, la del espacio narrativo que ha obrado el plano anterior. Y ello porque la mujer no está en el balcón (...) así como tampoco quien la acompaña es el mismo hombre que mira la luna (...) Se trata pues de dos universos semidesenajados (...) La navaja resulta así destacada por constituirse en el único actante común a ambos universos” Poyato, P. (2008); *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, León: Ed. Caja España, Pág. 42

su navaja invaden el espacio íntimo y de higiene de la protagonista, quien a partir de ahora no cesará de asociar ese aseo con la presencia del amante de su hermana, de ahí que este sea el habitáculo escogido para guardar el cadáver de Colin (John Fraser) una vez sea asesinado.



F138

Otra escena donde la navaja es convocada o simbolizada es ya fuera del propio *no-hogar*. Se trata de una secuencia en ese salón de belleza matriarcal donde Carole trabaja y se protege de la realidad masculina. Para este momento, la protagonista ya ha desarrollado sus enajenaciones mentales que el apartamento ha mostrado y visualizado como vimos en el anterior capítulo. En la secuencia, Carole aprecia con atención el detalle de la forma afilada del cortaúñas (F139), con la misma delicadeza y la misma expresión en su rostro, sobre todo el mismo plano-detalle y brillo que la navaja. Con ese mismo cortaúñas, el personaje rompe sangrientamente la uña de una de las clientas y cae al suelo ante el impacto de su propio error. A renglón seguido, uno de los esmaltes cae también al suelo y, a la manera surrealista, gira por sí solo apuntando amenazadoramente hacia su figura en la imagen (F140). De este modo, lo que anteriormente apreciábamos como un espacio matriarcal se ha visto afectado por la presencia y el recorrido de la navaja, aunque solo sea de forma aludida y no figurada.



F139



F140

Para comprender la siguiente parada del recorrido de la navaja debemos unirla a otro elemento. Se trata de una carne de conejo (F141) que aparecerá¹⁴¹ en múltiples ocasiones a lo largo del film y que podríamos denominar como ejemplo de cualidad-potencia que responde más a la acción. Para este elemento, hemos decidido utilizar la designación *naturaleza muerta-degenerativa*. Por un lado, *naturaleza muerta*, pues nos hallamos ante uno de esos objetos inanimados que tan típicamente se representaban en pinturas del Barroco, especialmente en los Países Bajos y España por Van Eyck o Zurbarán respectivamente, y por otro, *degenerativa* porque, conforme el estado de salud mental de la propia Carole va involucionando, la carne de conejo se va poniendo cada vez más y más putrefacta.



F141

¹⁴¹ Mediante un diálogo entre Colin y Carole, descubrimos que al igual que la navaja el conejo a cocinar son elementos invasores traídos por Michael (según le cuenta Carole, él tiene conejos en una granja) y que con su significado invaden la imagen del mundo interior de la protagonista.

Aunque más allá del significado de este concepto¹⁴² en lo que a nivel cinematográfico se refiere, lo verdaderamente resaltable está en los planos y en la textura del discurso que ofrece el programa visual de esta película sobre la repulsión sexual de Carole que da título al film. Se trata de una serie de planos que se suceden para cuando la locura de Carole se agudiza, en los que la navaja aparece diariamente al lado de la carne de conejo sobre el plato (F142). En un momento dado, el conejo aparece con la cabeza boca arriba, con las patas encogidas en posición fetal. Este hecho se intensifica por aparecer al lado de ese «feto» la extrañísima navaja, que ahora vive un nuevo paso en su recorrido, pues pasa de evocar a Michael, marido de la hermana, a evocar a la masculinidad tóxica que la protagonista repudia. Uno de los basamentos para esta lectura es que, sencillamente, en ningún momento vemos cómo la navaja llega a ser colocada justo al lado del mismo plato.



F142

Otro elemento singular alimenticio en la escenografía viene a ser las patatas (F143) que aparecen a diario en la cocina. En 1975, el escritor Guillem Reig analizaba su uso de la siguiente forma:

En el caso de los alimentos, es especialmente significativa la función de las patatas que están sobre la mesa de la cocina durante toda la película. No es exagerado ver en su forma esférica un equivalente del huevo y en la progresiva deformación que les provoca su podredumbre —una elipsis con

¹⁴² “(...) la naturaleza muerta se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente (...) Objetos como éstos no se envuelven necesariamente en el vacío, pero pueden dejar vivir y hablar a los personajes en un cierto «flou»” Deleuze, G. (2012), *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine*, Barcelona: Ed. Paidós Comunicación, pág.31

que explicar el paso del tiempo— una correspondencia con la también progresiva locura de la protagonista.¹⁴³



F143

Algunos escritores que han estudiado la filmografía de Polanski, como Diego Moldes,¹⁴⁴ creen que se trata de un sobre-análisis que ni siquiera el propio autor tendría en mente. No obstante, y sin restarle razón a Moldes, aquí se intenta ir un poco más allá de la teoría del *autor*, por lo que esta concepción (al menos si hablamos del análisis escenográfico) es perfectamente válida, máxime teniendo en cuenta que guarda cierta relación —y sobre todo función simbólica en relación al estado de degradación de la mente de Carole— con la carne de conejo ya comentada con anterioridad. Además, la asociación entre el tiempo filmico y la naturaleza muerta viene a ser una de las correlaciones más habituales en el análisis cinematográfico¹⁴⁵ por lo que la asociación y aportación teórica de Reig tal vez no sea tan incorrecta.

El final del recorrido de la navaja vendrá con el segundo asesinato de la película, cuando el personaje del cobrador de impuestos trate de violar a la protagonista en vano. De alguna manera, el sexo masculino ahora se ha asociado con la muerte en un efecto muy similar al que había utilizado cuatro años antes Buñuel en *Viridiana* —salvando las

¹⁴³ Reig, G. (1975) “Estudio Roman Polanski” en *Dirigido por Nº19*, Enero, 1975, Barcelona

¹⁴⁴ “Estas palabras de Reig, escritas en 1975, demuestran el empecinamiento de algunos especialistas por buscar símbolos —en este caso psicosexuales— que probablemente ni el propio creador ha imaginando. La transformación de esas patatas no son más una rememoración proustiana que otra cosa”. Moldes, D. (2005). *Roman Polanski: La fantasía del atormentado*, Madrid: Ediciones JC, Págs.160-161

¹⁴⁵ “Las naturalezas muertas en el cine muestran, más aún que en pintura, el paso del tiempo, dado que en ellas hay una duración y, al mismo tiempo, una inmovilidad: el tiempo pasa pero su forma no cambia.” Mussico Nombela D. (2004) *El campo vacío: El lenguaje indirecto en la comunicación Audiovisual*, Madrid: Ed. Cátedra, Pág.294

distancias y teniendo en cuenta las circunstancias de ambas muertes fílmicas—¹⁴⁶ con el elemento de la soga con manijas.¹⁴⁷

El último objeto que vamos a analizar como potenciador fílmico en *Repulsión* viene a ser la fotografía de su infancia junto a su familia que Carole conserva con cuidado. La inclusión de este elemento en el fructífero programa formal del film es cuanto menos sugestiva, pues es el único elemento en el que se nos habla¹⁴⁸ del pasado de la protagonista, un pasado donde ese rostro anticipador que vimos «conversando» con la navaja se repite ahora en esta fotografía también. Por otro lado, resulta interesante una vez más el uso de los encuadres y de la tendencia visual a la claustrofobia y al aislamiento en la misma fotografía (F144). Primero por la situación del yo infantil de la protagonista, aislada y apartada de todos en la composición, y luego ya hacia el atmosférico¹⁴⁹ final (F145), el último plano en que apreciamos cómo las formas sombreadas «laminan» o encuadran a la protagonista como si se hallara detrás de una jaula, en sintonía con la imagen de Tess que analizamos en el anterior capítulo en la que silbaba a las jaulas o cuando, en la misma *Repulsión*, Colin quedaba encajado en los barrotes de la decoración

¹⁴⁶ Don Jaime (Fernando Rey) muere suicidándose tras no haber podido pasar la noche con Viridiana básicamente porque no se atreve a consumir el acto. El asesinato del cobrador de impuestos en *Repulsión* es sencillamente, un asesinato a sangre fría con la navaja, en un intento de violación por parte del recién asesinado.

¹⁴⁷ “He aquí entonces una cuerda-serpiente vinculando (...) el sexo y la muerte, dipolo, éste recurrente en la escritura de *Viridiana* como así se confirmará en la segunda parte del film, por donde la cuerda habrá de *serpentear* reuniendo esos mismos motivos” Poyato, P. (2007) *Op. Cit.* 95 Pág. 129

¹⁴⁸ “The photograph of Carol’s family (...) shows her alone and detached while her sister (...) rests her arm in the knee of a man possibly their father. Part of Carol, we may assume, wishes to be her sister, which means embracing sexuality and the love of a man; (...) however, recoils from this desire...for to acknowledge it would mean inviting rejection both by the man, who in childhood preferred her sister (...)” [La fotografía de la familia de Carole... la muestra a ella sola y apartada mientras que su hermana (...) descansa su brazo en la rodilla de un hombre, posiblemente su padre. Asumimos que una parte de Carole, desea ser como su hermana, lo que significa abrazar la sexualidad y el amor de un hombre (...) sin embargo, ella se aleja de este deseo a la vez... pudiendo deberse al hombre que una vez rechazo a ella y no a su Hermana] La traducción es mía. Weixman, V. W. (1979); *Roman Polanski: A guide to References and resources*, Boston: G.K Hall, p. 48

¹⁴⁹ “There is maybe something puerile, then about the notion of a shock ending. If we compare the ending of *Carrie* with the sober concluding shot in *Repulsion* we can explain this puerility. *Carrie* goes for the immediate shock effect, the startle effect while *Repulsion* looks for the internally despairing. (...) So for De Palma (...) character is subordinated to mood, Polanski is usually more interested in mood and atmosphere taken from character”

[Quizás hay algo pueril, acerca de la noción de un final con shock. Si comparamos el final de *Carrie* con la sobria foto final en *Repulsión*, podemos explicar esta puerilidad. *Carrie* busca el efecto de shock inmediato, el efecto de sobresalto, mientras que *Repulsion* busca desesperación interna. (...) Por lo que si para De Palma (...) el personaje está subordinado al estado de ánimo, Polanski, en cambio, está más interesado usualmente en el estado de ánimo y la atmósfera que gira en torno al personaje] La traducción es mía. McKibbin, T. (2006) “Polanski and the horror from within” en *The cinema of Roman Polanski: Dark spaces of the world*, Londres: Wallflower press, p. 51

del bar. Operaciones escénicas de la imagen sobre otra imagen que nos sugieren que la malsana percepción de la protagonista viene desde la infancia.



F144



F145

5.3 La *cualidad-potencia* en la trilogía de apartamentos: el armario, el cuadro de los Castejets y la raíz de tanis en *La semilla del diablo*

Como ya pasaba en las secuencias oníricas de los *no-hogares* en el anterior capítulo, la *cualidad-potencia* de los objetos en *La semilla del diablo* está muy ligada a las formas y a la manera de narrar una historia de suspense, a modo de pistas escenográficas que luego se corresponden entre sí para dar resolución al misterio final sobre la secta satánica que planea y afecta por medio de la ambientación e incluso de la decoración¹⁵⁰ a la protagonista. En este caso, y del mismo modo que en el anterior film analizado, vuelven a darse tres útiles más cercanos a la visión de las imágenes-acción que a las imágenes-afección ya que no siempre se da el caso de un rostro anticipador. Sin embargo, son objetos que funcionan ajenos a las coordenadas espacio-tiempo una vez más, en este caso espacio-tiempo real frente a espacio-tiempo ficcional, ya que los vemos participar en la acción real de la película y también en las secuencias de sueños.

El primero de los objetos que hace acto de presencia en la primera secuencia es un pequeño armario bloqueado en su acceso por otro gigantesco mueble (F146). De por sí, su aparición ya supone un considerable golpe de efecto en la atmósfera vegetal casi

¹⁵⁰ “El argumento no versa sobre una casa encantada en sí, pero es de justicia reconocer que la atmósfera de la vivienda afecta sobremanera al anómalo embarazo del personaje principal (...) El edificio Dakota con su personalidad innegable, ayuda a mantener el clima de claustrofobia, consiguiendo para su historial que con el tiempo, ficción y realidad se confundieran, para concebir una aureola maldita que pervive hasta nuestros días”. Gómez Rivero, A. (2007) *Casas malditas: la arquitectura del horror*, Madrid: Calamar Ediciones, pp. 198-199

barroca del entorno. La siguiente vez que vemos el inmueble es figuradamente en la secuencia del sueño de Rosemary mediante sus entablamentos de decoración verde (F147) cuadrangular que dan lugar al acceso ficticio a la que denominábamos fecundación de pesadilla. Y llegados ya al final de la película, este inmueble deviene claramente en acceso o puente entre un apartamento y otro. O lo que podría ser lo mismo, si nos atenemos a las lecturas que hicimos con respecto al anterior episodio del sueño de Rosemary: el nexo común entre el bien católico que asociábamos al apartamento de Rosemary, dado que se correspondía en su organización del espacio con el enclave de aquella capilla Sixtina imaginaria; y el mal satánico asociado al piso de los Castevets dada su correspondencia con el lugar del “aqueelarre”.



F146



F147

Muy en sintonía con el armario está el caso del cuadro de los Castevet (F148), un ente escenográfico que, como el armario, también comparte espacios reales e imaginarios tanto en la fecundación de pesadilla como en la «adoración de los pastores» satánica. Nos centraremos primero en lo retratado en su composición pictórica. Nos hallamos ante la representación de una catedral, concretamente un espléndido edificio gótico en llamas. La lectura del espacio, llevada al contexto argumental del film, refiere al personaje de Rosemary, que, recordemos, es una ferviente católica (por lo que se nos mostraba en el primer sueño de la película) pero también al casi megalítico edificio Bramford, cuya férrea composición pétrea lo distingue del resto de edificios de Nueva York. Es una inscripción que advierte de cómo Rosemary dentro de esa iglesia que es el edificio Bramford «ardirá» es decir, sufrirá hasta finalmente adoptar la nueva religión a la que se la somete en el nuevo espacio. Esta parece ser la lectura de lo que en el cuadro se halla representado.



F148

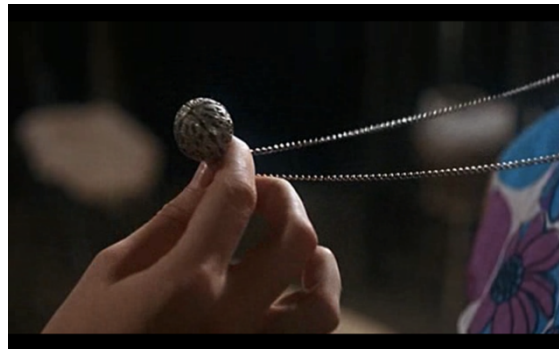
En lo que respeta a *cualidad-potencia*, sí podríamos hablar de imagen-afección también ya que Rosemary es el único personaje que mantiene una relación con esta obra pictórica; no hay necesariamente un plano anticipador del rostro, pero siempre está ella presente cuando el cuadro o su esencia hacen presencia: es la relación de ella con la pintura lo que potencia la lectura escenográfico-psicológica. La primera vez que sabemos de la existencia de este cuadro se debe precisamente a que Rosemary repara en su ausencia en las paredes de los Castevet en la primera cena junto a ellos. La siguiente vez que apreciamos el cuadro es en la fecundación de pesadilla pero esta vez no en su forma física sino figuradamente vemos una pequeña iglesia literalmente en llamas y oímos cómo crepita, y también al lado del personaje de Rosemary, manteniéndose así el nexo espacial común entre la víctima y el objeto que alude a su calvario, como pasaba con Carole y la navaja en *Repulsión*. Y ya finalmente, aparece materializado en el óleo que estábamos comentando y descubierto en la secuencia final de la «adoración de los pastores» satánica, cerrando así su notable y progresivo recorrido vital en este film. De la imaginación e intuición de Rosemary a su descubrimiento en dicha secuencia final.

Terminaremos este punto con el operador más importante en cuanto a *cualidad-potencia* se refiere: la raíz de tanis (F149). Una combinación a base de hierbas introducida en un colgante de plata que según los Castevet da buena suerte, aunque en verdad se trata de un ungüento que debilita notablemente las defensas del cuerpo de la protagonista durante su embarazo. Su recorrido comienza primero en asociación ya no tanto con el personaje de Rosemary sino con el del personaje de Terry Gionnofrio. A ella y al propio amuleto ya les corresponde un aura siniestra desde la misma presentación, pues esta se produce a través de unas verjas que separan las distintas lavadoras de la lavandería (F150), en una composición en la que el cuerpo de Terry, y en él la raíz de tanis, queda enmarcado dando lugar a otra posible lectura claustrofóbica, a otra sugerencia de jaulas.

La siguiente vez que vemos con más claridad el colgante es en el cadáver de la propia Terry una vez se suicida, convenientemente colocado de forma saliente del cuello. Podríamos citar esta colocación y resalte como consecuencia del impacto de la caída, pero existe la intención clara de mostrar y resaltar el collar en el cadáver (F151), incluso en la secuencia del primer sueño de Rosemary, interrumpiendo la bicromía cálida de las paredes que asociábamos a la personalidad de la protagonista. Aparte, el impacto de la caída que causa su suicidio, perfectamente podría aplastar el material del que está hecho el amuleto. Entonces, ¿por qué subrayar la presencia de este elemento si no es para potenciar sus cualidades como instrumento asociado al fatalismo?



F149



F150



F151

Sin embargo, esta *cualidad-potencia* de la raíz de tanis se corresponde con el personaje de Rosemary, dado que es la repulsa de su rostro anticipador al oler el colgante por primera vez lo que une para mal al personaje con el objeto en cuestión en el texto filmico.

Y como parece que suele pasar con la correspondencia escenográfica en estos filmes, esa reacción y esa relación se terminarán materializando en una secuencia posterior, cuando Minnie Castevet le regala este amuleto. Esta secuencia es relevante en cuanto a texturas, pues las imágenes captan cómo Rosemary se ajusta el amuleto al cuello, quedando este superpuesto sobre su blusa azul oscura (F152), como una posible advertencia más del mal augurio de este colgante, tal y como pasaba en las secuencias oníricas comentadas anteriormente, con la policromía del colchón y la cuna: de colores cálidos a un color negro muy oscuro. También ocurre igual con las texturas de las blusas de Rosemary, pues la siguiente vez que se coloca el collar de la raíz de tanis una vez tiene al hijo, la cámara lo capta sobre su camisón blanco (F153) en posible alusión a la vida que ahora lleva dentro de sus entrañas.



F152



F153

Del mismo modo que la raíz de tanis, el colgante también es una pieza escenográfica ajena al devenir espacio-tiempo, de ahí su aparición en la fecundación de pesadilla, con lo que aporta un matiz sarcástico y de humor negro al momento filmico, al ser usada como anillo (F154) del falso papa que ve Rosemary en su alucinación. Del mismo modo que la capilla Sixtina, una vez más un importante símbolo, el anillo papal también se descompone paródicamente y pierde su valor simbólico absoluto. Finalmente, cuando Rosemary está segura de la existencia de un complot contra ella y su embarazo, el recorrido y las *cualidades-potencia* terminan una vez lanza esta raíz de tanis y el colgante por la alcantarilla, en señal de sometimiento ante ella.



F154

Las otras partes del recorrido de la raíz de tanis en la película son ya en forma de infusión (F155) que terminará atacando directamente a las defensas de la protagonista. Se trata de un brebaje aconsejado por el médico amigo de los Castevet, Abraham Sapirstein (Ralph Bellamy). Si el amuleto funcionaba como *atrapamiento* externo —dado que advierte o señala para el espectador el peligro desde el exterior de la propia Rosemary, pues vemos el colgante puesto en ella—, como brebaje sería un *atrapamiento* interno dado que vemos las consecuencias de esas hierbas en su interior corporal.



F155

Para mostrar en pantalla ese dolor corporal, una vez más el dispositivo escenográfico parece volver a ser la forma visual escogida para figurar o materializar este agobio interno. Se trata especialmente en un momento muy breve donde Rosemary se siente carcomida por unos intensos dolores en el proceso de su embarazo. Es la organización del mobiliario en el plano lo que contribuye a subrayar el malestar generado por la raíz de tanis.

En el plano (F161) apreciamos la figura de Rosemary Woodhouse muy afectada, sentada en un taburete, con la mirada baja. La sensación de agobio y claustrofobia por el dolor de la raíz de tanis viene marcada porque, pese a la aparente amplitud del plano (es un plano general), ella se halla más baja que el resto de objetos que rodean la habitación, como la televisión de la derecha —más ancha y grande— o la pequeña estatua colocada encima del taburete que, aunque esté a una ligera distancia de Rosemary, tiene una altura superior a ella desde la óptica de este plano. Contribuye a la sensación de aislamiento el hecho de que ella se halle flanqueada por ambos objetos de la habitación que impiden o estrechan de algún modo su paso.



F161

Los efectos meteorológicos tampoco son insignificantes en la imaginería del plano, de ahí la comparación con la atmósfera de lo sublime romántico. El hecho de que la lluvia obligue a Rosemary a resguardarse en su *no-hogar* contribuye a la sensación de soledad, como si ese mundo exterior tuviese ese acceso impedido para ella. La vista a través de la lluvia también responde a esa sensación de asfixia espacial, puesto que se nos impide apreciar el horizonte metropolitano de Nueva York y en su lugar se nos muestra una continua estructura de ladrillos que compone el resto del edificio. Esta lectura viene sustentada por el hecho de que en la secuencia de apertura pudimos apreciar cómo el edificio Dakota daba a Central Park, uno de los emplazamientos más abiertos y luminosos de Nueva York. Los constantes ruidos de la lluvia, así como ausencia de banda sonora musical, también forman parte de ese agobio escenificado que interviene sobre la escenografía.¹⁵¹

¹⁵¹ “Toutefois, notre oreille n’est pas distinguer aussi clairement que l’œil les distances et les angles de prise de son, et il n’existe pas, en matière sonore, d’équivalent du plan général ou du gros plan, encore

Otras veces, la *cualidad-potencia* de un objeto o forma, así como su uso y manejo se halla figurado en los diálogos. Es el caso de la descripción del dolor que le produce el brebaje de la raíz de tanis «como un cable que tira y tira», convocatoria escénica que muy probablemente alude a sus vecinos, los Castevet, quienes también «tiran y tiran» con manipuladora generosidad.

Antes de concluir, conviene añadir que es curioso cómo en la secuencia final todos estos objetos se reencuentran, ya que el cuadro se muestra en su forma figurada y definitiva, justo después de que Rosemary acceda al apartamento por medio del citado armario de transición y finalmente, en un instante, la protagonista hace alusión a la raíz de tanis en un diálogo cómico, cuando le ofrecen un té. Si hubiera que sintetizarlo, se evidencia que el armario es el medio de transición que parece separar el bien y mal, modalidades maniqueas figuradas en los dos apartamentos de los Woodhouse y Castevet, respectivamente. La raíz de tanis marca la evolución del aislamiento psicológico de Rosemary, muy en la línea de la *naturaleza muerta degenerativa* de la carne de conejo en *Repulsión* con la psicología de Carole. Y el cuadro sencillamente es el elemento por el que identificamos a los Castevet tanto en la pesadilla como en la realidad del momento, contribuyendo a ese juego genérico típico del suspense en el que participan los escenarios.

5.4 La *cualidad-potencia* en la trilogía de apartamentos: los quiméricos vestidos de Simone y Stella en *El quimérico inquilino*

En su estudio de la escenografía, Vila comenta el papel simbólico de los objetos formales en el marco escenográfico, así como su colocación, y en concreto habla del papel de los vestidos como «supuestos analíticos (...) en cuanto coherencia y funcionalidad expresiva, siendo de (...) importancia para entender las alteraciones de conducta y metamorfosis de los personajes».¹⁵²

Partiendo de este supuesto, llegamos hasta el principal objeto que denota la *cualidad-potencia* en *El quimérico inquilino*: los vestidos, más concretamente los de Simone

moins de la plongée ou du filmage de trois quarts. Cependant, le son joue un rôle important dans la construction de l'espace filmique, en particulier, par sa distribution entre le champ et le hors-champ.”

[Sin embargo, nuestros oídos no distinguen tan claramente las distancias como el ojo con los ángulos del sonido, y no hay ningún equivalente sónico del plano general o el primer plano, mucho menos en la filmación de tres cuartos. Sin embargo, el sonido juega un papel importante en la construcción del espacio filmico, en particular, por su distribución entre el campo y el fuera de campo.] La traducción es mía, Aumont, J. ; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M. (2016) *Esthétique du film*, Paris: Armand Colin, pág.57

¹⁵² Vila, S. *Op.cit.*31 Pág. 40

Choule y el personaje de Stella (Isabelle Adjani). Como ya aludíamos en el capítulo de los *no-hogares*, el personaje de Simone Choule, la antigua inquilina, guarda una gran relación con el personaje de Rebeca de la mítica película homónima dirigida por Alfred Hitchcock, ya que, al igual que dicho personaje, nunca se ve a Simone en su totalidad ni de forma explícita. Solamente apreciamos detalles escenográficos de ella, como pasaba en la película de 1940, detalles tales como su gusto por la egiptología —ya analizado estéticamente en el capítulo anterior— o incluso detalles de su propio cuerpo. Pero si hay un elemento que la define es su vestido, la primera sugerencia de su presencia desde que llega al apartamento la primera vez (F162). Aparte de su inclusión en el registro visual del film, habría que centrarse especialmente en su ornamentación florida sobre un fondo negro. Una ornamentación llamativa que, si observamos atentamente las imágenes de *El quimérico inquilino*, veremos que ningún personaje la repite a excepción de uno en particular: el personaje de Stella, una amiga íntima de la fallecida.



F162

A continuación, complementaremos la información de la personalidad de estas dos féminas mediante sus ropajes, pues la obsesión de Trelkovsky con Stella y su transformación en Simone Choule irán paralelas. De ahí que hayamos designado estas vestimentas como «quiméricos vestidos».

La primera secuencia en que se nos presentan tanto Stella como una vendada y, por ello, irreconocible Simone Choule se produce en un hospital. Hasta un instante concreto, vemos que en la imagen la ambientación cromática de la secuencia es puramente unidimensional: los blancos totales de las vendas de Simone, el uniforme blanco de las enfermeras y también el traje negro de Trelkovsky, además del verde pálido de las paredes, son una muestra plausible de la austeridad cromática de la escena.

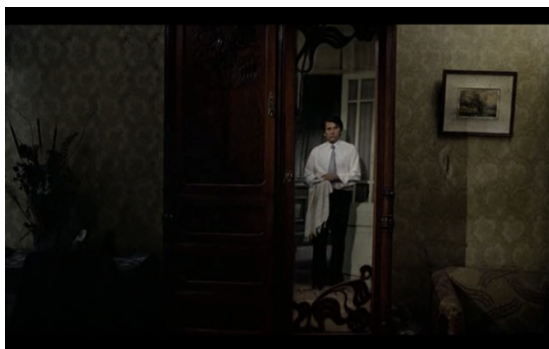
Sin embargo, la irrupción en el plano de Stella (Isabelle Adjani) es llamativa gracias al cromático empleo del verde fuerte de su camisa, combinado a su vez con el abrigo polar con las llamativas mangas de pelo (F163). Se especifican estos detalles tan propios de una estética que roza lo *kitsch* por su barroquizante efecto en una atmósfera tan austera o minimalista. Esto sugiere una cierta esencia de lo irreal en la imagen, como si, por medio del vestuario, se colara poco a poco la irrealidad en la mente de Trelkovsky. Al fin y al cabo, ella es la persona más parecida a Simone Choule de todo el film (sin contar a Trelkovsky, una vez inicie su *desandadura* psicológica). El sentimiento de confusión-asimilación se complementa en esta escena con ese gran aullido de terror de Simone cuando Stella le pregunta si la reconoce.



F163

En la siguiente secuencia, tras la presentación «textil» de Stella, se narra la instalación de Trelkovsky en el apartamento donde halla por primera vez el vestido de Simone Choule en el armario con espejo de su piso. Cierra la puerta de dicho armario y se topa con su propio reflejo, produciéndose así una nueva imagen-afección con rostro anticipador. La combinación de ambos factores escenográficos, el vestido y el espejo (F164), proponen la lectura de que el verdadero enfrentamiento del film será compuesto por Trelkovsky contra sí mismo, siendo este vestido el primer detonante, como subraya el reflejo de cuerpo completo en el espejo. Detalles y posibles lecturas logrados también en parte gracias a la evocadora música de Philippe Sarde pero también por la escasa profundidad espacial¹⁵³ y la poca profundidad de campo distinguible en la imagen del espejo.

¹⁵³ “No se debe confundir la *profundidad de campo* con el concepto de “profundidad espacial”, puesto que esta definición se utiliza para expresar la forma en la que se han dispuesto todos los elementos de la puesta en escena, con el fin de establecer espacialmente las acciones y los objetos en diferentes términos más allá de que estén enfocados o no. Si bien es posible afirmar que la poca profundidad de campo genera imágenes



F164

A continuación, analizaremos un grupo de secuencias donde el protagonista halla dentro del armario (F165) —y sobre todo debajo del vestido, lo que aumenta sus recursos como *cualidad-potencia*— diversos detalles literales del cuerpo de la protagonista, su presencia «descompuesta». Haciendo una macabra analogía literaria, Trelkovsky hallará a Simone Choule por partes, como los cadáveres del famoso asesino Jack el destripador. Primero, su diente detrás del armario (F166) y, por ende, detrás del vestido; luego sus libros de egiptología e historia y finalmente en una pequeña gaveta del mencionado inmueble con el vestido, su ropa interior (sujetador, medias y bragas), todos ellos alrededor del vestido, como complementos siniestros y anexos a él, posiblemente incitando al protagonista a disfrazarse de la inquilina. Pero lo más interesante es que el hallazgo de estos elementos equivaldría al hallazgo de distintas partes del cuerpo o las equivalencias¹⁵⁴ a los mismos. Así pues, el diente puede ser un equivalente a su rostro, la ropa interior equivalente a sus piernas más contorno físico hasta el cuello, y los libros y otros útiles relacionados con la egiptología equivaldrían a su personalidad, es decir a su cabeza. Pero aún más curioso resulta si tenemos en cuenta que este encuentro de útiles ya es convocado en un diálogo muy concreto de la película:

de mayor dramatismo y atracción visual que las que poseen una total nitidez, la utilización de este recurso dependerá del sentido narrativo de cada escena en particular.” Gentile, M; Díaz, R & Ferrari, P. (2007), *Escenografía cinematográfica*, Argentina: La Crujía Ediciones, p.281

¹⁵⁴ “The wardrobe contains the clothes Trelkovsky will don when he “becomes” her and hides a hole in the Wall stopped up with cotton wool that holds a human tooth. The tooth is presumably Choule’s —this is confirmed by a gap in her mouth visible during the hospital visit. This hidden tooth bestows a creepily organic aspect on her continuing influence over the space.”

[El armario contiene las ropas que Trelkovsky vestirá y a su vez esconde un agujero en la pared donde se oculta un diente humano. El diente es seguramente de Simone Choule, información confirmada por el hueco en su boca durante la secuencia del hospital. Este diente mantiene un orgánico y repugnante aspecto en su continua influencia sobre el espacio] La traducción es mía Le Cain, M. (2006) “Into the mouth of madness: The Tenant” en Orr, J. & Ostrowska, E. (2006) *The cinema of Roman Polanski: Dark spaces of the world*, Londres: Wallflower Press, pág. 126

TRELKOVSKY: Córta-me el brazo, lo que digo es mi brazo y yo / Me cortas el otro brazo y lo que digo es mis dos brazos y yo, / Me sacas el estómago y los riñones, dando por hecho que eso fuera posible. Y lo que digo es mis intestinos y yo / Y entonces si me cortas la cabeza, ¿qué diría? ¿Mi cabeza y yo o mi cabeza y mi cuerpo? ¿Qué derecho tiene mi cabeza a llamarse *yo*?



F165



F166

Sobre esta evocación, que han planteado muchos autores, nosotros debemos añadir que hasta que Trelkovsky encuentra el vestido no se potencia ese desdoblamiento de personalidad que le lleva a dudar incluso de la pertenencia de su propio cuerpo, lo que convierte al vestido de Simone Choule en un catalizador escenográfico-psicológico más dentro del amplio registro presentado en estos filmes.

Dicho catalizador, como ha venido pasando hasta ahora, tiene correspondencia con otros catalizadores y es que la segunda de las apariciones de Stella, amiga personal de la fallecida, se produce tras el encuentro de este vestido y además llevan un ornamento similar (F167), salvando la distancia de que el de Stella es un traje-pantalón, y el otro, un vestido completo.



F167

Con este detalle, se permiten establecer esos posibles grados de unión entre un traje y otro, sobre todo teniendo en cuenta que, en las dos siguientes secuencias, Trelkovsky ya sucumbe definitivamente al encanto de las dos féminas, pasando la noche con Stella y travistiéndose de Simone Choule en el tramo final del film.

Conviene añadir que en la novela sobre la que está basada el film, no se da en ningún momento esta conexión estilística; si bien, en el capítulo del hospital, se describe la blusa verde pero la falda o el resto de atuendos barrocos, en cambio no. Al igual que en la secuencia del segundo encuentro, en la novela se describe una sinuosa falda a la altura de las caderas y una blusa que le resaltaba el escote, así como no se menciona la ornamentación floral. Este hecho permite asentar aún más la base teórica del empleo de la conexión estilística de los vestidos y su posición¹⁵⁵ en la historia, como parte del sistema escenográfico-psicológico del director, aquí estudiado.

5.5 La cualidad-potencia en identificadores cinematográficos-primarios: los espejos en la trilogía de apartamentos

En su estudio *El significativo imaginario: psicoanálisis y cine*, Christian Metz citaba lo siguiente acerca del recurso escenográfico del espejo en el cine:

El espejo es el lugar de identificación primaria. La identificación con la propia mirada. La identificación con la propia mirada es secundaria en relación al espejo [...] pero es fundadora del cine y por consiguiente primaria cuando se habla de él. Es propiamente la «identificación

¹⁵⁵ El vestuario tal y como se muestra en el contexto cinematográfico, no está hecho de tela, para entendernos, sino que, en cuanto vestuario filmado, está hecho de luz, de angulaciones, de detalles amplificados que, por el modo en que vienen enmarcados y relacionados con todo lo demás, asumen a veces una posición más importante que el vestido en sí, se convierten en el centro. Gianonne, A. (1999); La construcción del sentido fílmico entre el vestir y el vestuario escénico en VV.AA(1999) *Moda y cine. Edición de Patrizia Calefato.*, Valencia. Engloba Edición p.26

cinematográfica primaria».¹⁵⁶

A su vez, Santiago Vila cita que dicha «identificación cinematográfica primaria» es más patente en el cine vanguardista que en los filmes de escritura clásica ya que:

...alcanzan su adecuada expresión en los géneros [...] en los que el efecto de invisibilidad se utiliza para potenciar la narración encauzando el contenido el contenido en la denotación del discurso simbólico.¹⁵⁷

De cualquier forma, los films de apartamentos dirigidos por Polanski, no son un compendio de cine vanguardista aunque las metáforas y escenificaciones fantasmagóricas de la mentalidad de Carole, los sueños de Rosemary y la transformación progresiva de Trelkovsky no las convierten tampoco en filmes clásicos a nivel visual, que no narrativo. Por eso, puede aplicarse aquí el recurso del espejo como identificador primario cinematográfico de los pensamientos de los protagonistas de la trilogía, pues las tres películas emplean los espejos o, mejor dicho, sus reflejos con sus respectivos rostros anticipadores, potenciando una amalgama siniestra de simbologías que, si no fuera por su uso, se haría bastante difícil para el receptor captar el mensaje o conectar con las protagonistas y las cualidades de sus respectivos y peculiares mundos interiores.

En *Repulsión* es posible estructurar hasta dos usos esenciales de los espejos: según Carole y según su hermana Helen. Con respecto a Helen, su reflejo en los espejos (F168) es meramente superficial, definiéndonos así su egocéntrico y atrevido carácter. Ella no siente repulsión hacia el sexo contrario, ni vive con tanto sufrimiento la presencia de los hombres. Sus reflejos son amplios y no están tan «deformados» como los ángulos en los que se refleja Carole. El reflejo posterior de esta en una cafetera (F169) es deforme e indefinible igual que su mentalidad y se produce, precisamente, después de que Michael se lleve a la hermana de su casa.

¹⁵⁶ Metz, C (1977) *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona: Paidós Comunicación, p.79

¹⁵⁷ Vila, S. (1997). *Op.Cit.*34, p.240



F168



F169

Esta situación puede verse como un indicador de que el reflejo en la cafetera alude al temor que siente hacia sí misma al hallarse sola. Por ello, cabe suponer que aún no ha comenzado su declive emocional. No en vano, el espectador sigue dentro de la primera secuencia en el interior del apartamento, cuando aún se le presenta al personaje.

Volviendo al tema del espejo como identificación cinematográfica primaria, es cierto que la cámara permanece invisible a ojos del espectador; es decir, su presencia no es protagonista, cosa que sí pasaría en un film vanguardista propiamente dicho. Para comprenderlo mejor, un ejemplo de este tipo de filmes sería *Pierrot, el loco*, de Jean Luc Godard, donde, en determinadas secuencias, se traspasa la cuarta pared y el personaje de Marianne (Anna Karina) comenta y pide la opinión del público receptor que apreciaba la película, el «espacio imaginario» u «olvido estético» se disolvían por la presencia evidente de la cámara.

Sin embargo, y retornando al film *Repulsión*, es en esa angulación deforme que hace la cámara sobre la imagen de Carole y el ángulo plenamente simétrico del reflejo de la hermana en el ascensor lo que sugiere estas teorías. Sin esos efectos que solo puede hacer la cámara, serían más difíciles o inexistentes estas lecturas. Por tanto, el film dirigido por Polanski se situaría en un terreno intermedio entre vanguardista y clásico y se podría aplicar el apelativo de identificador cinematográfico primario a este uso de los reflejos del espejo.

El siguiente uso de los espejos en el film se puede observar avanzada gran parte de la película. En esta escena el reflejo sirve para mostrar los miedos de la muchacha: les da una forma humana concreta. Durante la secuencia, la protagonista se acerca al armario

de la hermana y se contempla en el espejo con los vestidos de Helen, que no son precisamente los que ella llevaría. A lo largo del film, si se presta atención, se ve cómo Helen, en contraste evidente con Carole, prefiere las ropas y tonos de maquillaje oscuros, incluso en su bata de andar por casa. Este contraste está acentuado por la faz luminosa y los vestidos blancos o de colores cálidos de Carole. Gracias a esta técnica sencilla, pero efectiva, se hace evidente el carácter excesivamente inocente de la protagonista, frente al gusto por la fatalidad erótica de la hermana.

Pero volvamos a la secuencia presente. Para cuando cierra la puerta (es un espejo de armario), el reflejo muestra a un misterioso obrero que está en un rincón de la habitación. Su figura surge de forma fortuita e inesperada, aunque por supuesto no se trata de un personaje real, sino de una manifestación del cerebro de Carole. De ahí que, cuando cierre por completo el espejo del armario, el obrero desaparezca.

Este uso de los espejos ha influenciado a más de un cineasta, especialmente en los *thrillers* de terror psicológico como este. Uno de los casos más recientes, que, dada la correspondencia entre las escenas, podría considerarse que se da una relación intertextual es *Cisne Negro* (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010) (F170). En esta película, hay una secuencia en una prueba de vestuario donde la protagonista Nina (Natalie Portman) ve multiplicada su propia imagen delante del espejo. Aparentemente se trata de un efecto lógico y hasta este momento, nada sorprendente, dado que está en la clásica decoración de multiplicación de espejos que caracteriza un camerino del teatro. Sin embargo, en uno de los reflejos de ella misma, aparece de espaldas arañándose la espalda y, por un instante, dicho reflejo la mira fijamente hasta asustarla. El mismo impacto inesperado, el mismo estilo de disonancia musical, la reacción de las protagonistas y el uso de los espejos como muestrario de las obsesiones y miedos de ambas jóvenes hacen que el espectador dude claramente de sus respectivas corduras y psiques. Además, cabe considerar que ambas escenas quedan sutilmente entrelazadas a pesar de que *Cisne Negro* fuera rodada 45 años más tarde.



F170

En *La semilla del diablo*, se continúa con el entramado visual que ofrece *Repulsión*. En este caso el reflejo se da en una tostadora (F171) y sigue prácticamente el mismo discurso o posible lectura. Su reflejo distorsionado en la tostadora unido a la enfatización musical por parte del músico Krzysztof Komeda potencia visualmente el avance de grado de locura —ante la toma del brebaje de tanis— de Rosemary, quien se sorprende a sí misma comiendo carne cruda.

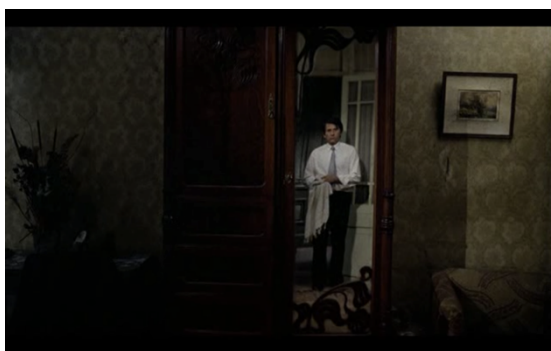


F171

Sin embargo, en *El quimérico inquilino*, el mecanismo escenográfico ofrece lecturas similares pero el proceso es muy diferente. La diferencia con los otros dos filmes es que, mientras en estos el efecto dramático de los espejos se daba en una o dos escenas aisladas, aquí se ofrece una evolución, o mejor dicho una involución del personaje. Conforme avanza su locura, las imágenes que captan a Trelkovsky reflejándose conscientemente en el espejo se van sucediendo en planos cada vez más pequeños,

conforme mengua también su condición psicológica, hasta que, finalmente, cuando volvemos a ver un plano de cuerpo entero del protagonista, es travestido y por ende transformado en la anterior inquilina.

Describamos pues este proceso de reflejo menguante. El primer día que Trelkovsky llega al apartamento, justo después de hallar ese extraño vestido de Simone Choule, Trelkovsky se observa en el espejo (F172) y su reflejo está aún de cuerpo entero, puesto que es su primer día allí. De ahí que aún veamos su cuerpo completo, lo que puede sugerir que aún no ha empezado su transformación en la anterior inquilina.



F172

La segunda vez que se produce el menguamiento es conforme empiezan a llegar las primeras y poco razonables quejas de los vecinos, que originan en él un claro sentimiento de soledad y aislamiento, generalizando en ese vacío que ya comentábamos en el punto de los *no-hogares*. Esto supone el primer paso hacia su mal devenir psicológico, que se puede manifestar visualmente en este plano medio que ya no es de cuerpo entero (F173) (no vemos los pies).



F173

Avanzado ya gran parte del metraje, se han dado numerosos sucesos que planean sobre la pérdida de identidad de Trelkovsky, a la vez que empeora el trato de los vecinos hacia él. Como remate final al argumento, ante la situación, el personaje comienza a recibir correo de la inquilina fallecida, lo que da lugar en dicha escena a un nuevo plano medio en el reflejo del espejo (F174), pero esta vez solo de pecho para arriba, sin ver el resto del cuerpo, lo que se puede leer como que el personaje ya ha desarrollado en gran medida la pérdida de noción sobre su propia identidad.



F174

En otro momento dado, vemos que el trato con los vecinos del edificio es cada vez más hostil, llegando a las amenazas. En esta nueva escena donde se da un nuevo reflejo, Trelkovsky ya ha recibido la primera amenaza directa. Al ser mayor su vulnerabilidad se puede interpretar como que la percepción de él mismo en el cristal es menor. Así lo permite exponer la oscura iluminación de la cocina y que lo único que vemos de él ahora sea su rostro (F175). Ya no se ve el resto del cuerpo, ni tan siquiera parte del mismo en plano medio, curiosamente después de haber oído una amenaza en la que, según una de las vecinas, uno de los vecinos que no ayudó en una propuesta «amaneció con una parálisis de arriba hacia abajo», de modo que el espejo puede verse como otra nueva figuración o convocación escénica del momento.



F175

Por último, los siguientes reflejos que apreciamos en el espejo son los de Trelkovsky transformado ya definitivamente en la inquilina anterior (F176) y travestido como tal. Un plano del cuerpo completo sugiere el largo alcance de la identidad de Choulet en el cerebro de Trelkovsky, manifestado también en la frase «estoy embarazada» y en el hecho de lo poco o nada que queda del Trelkovsky, cuyo reflejo vimos al completo en la primera de las evoluciones de este reflejo menguante.



F176

5.6 La *cualidad-potencia* en *Tess*: la presencia de las ruinas y el crómlech de Stonehenge como operador escenográfico-psicológico definitorio

En *Tess*, la *cualidad-potencia* alcanza un nuevo nivel en lo formal, ya que es la única de las películas analizadas (salvo la flor de *Cuando los ángeles caen*) en la que ya no es tanto un objeto lo que manifiesta la *cualidad-potencia* sino las formas arquitectónicas. Sin embargo, dada la precedencia de un rostro anticipador que le da el sentido o potencia a la cualidad de estas formas —es decir, dada la capacidad de estas imágenes de *Tess* como imágenes-afección—, incluimos dichas formas arquitectónicas en este apartado de la *cualidad-potencia* y no tanto en el primer capítulo de las *imágenes-espacio*. Ahí analizábamos cómo determinados espacios efectuaban operaciones como testigos de la situación argumental de un film concreto o la semiología de dichos espacios, pero no cómo dichos espacios establecían una conexión directa con un personaje como aquí pasa con la *cualidad-potencia*.

La naturaleza y prácticamente todo lo que rodea los escenarios del film *Tess* parece ser indisociable o por lo menos difícil de analizar sin realizar las conexiones con los aspectos visuales y pictóricos del Romanticismo, cuya explicación ya desglosamos en el primer capítulo de esta tesis. Una de las formas y motivos más característicos de dichas representaciones paisajísticas románticas eran las ruinas, los restos de construcciones arquitectónicas referentes a un pasado anterior que no conocemos y por los que el artista romántico sentía cierta nostalgia. Así lo explica Argullol:

Lo peculiar y fecundo de la «ruina romántica» es que de ella emana este doble sentimiento: por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los hombres; por otro lado, la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la naturaleza y el tiempo.¹⁵⁸

En *Tess* vemos esta forma en varias secuencias de la película, concretamente hacia el tramo medio-final, en relación al segundo abandono de la protagonista por un hombre. Las imágenes muestran estas ruinas siempre en alusión a un hecho o un pasado lejano pero, más que aludiendo o glorificando al genio de los hombres del pasado que las construyeron, al contrario, alude los logros pero con un sentir dramático y hasta convocando cierto carácter perdedor de ellos en más de una ocasión. Y por supuesto, se puede establecer, como viene siendo habitual en este ensayo, una analogía psicológica con el desequilibrio personal u emocional de la protagonista. Digamos que de algún modo estos elementos *potencian* el mensaje de lo que está pasando en la vida del personaje protagonista, como si se estableciese un diálogo más aparte del pictórico que parecen efectuar estas imágenes.

Como bien explicaba Deleuze en su cita del inicio de este capítulo, estos objetos o formas no responderían más que a sí mismas de no ser por algún efecto sobre ellos. Las conexiones se logran mediante una cualidad especial de los mismos que potencia el diálogo con un personaje, por ejemplo, el caso que Deleuze comentaba en esa cita, sobre el uso del cuchillo y su brillo en una de las víctimas de Jack el Destripador.

En este aspecto, tomemos uno de los objetos mencionados en el capítulo de los *no-hogares*: la jaula vacía a la que Tess miraba sería también un ejemplo de ello ya que en ella se muestra una cualidad al convocar o preludiar el mal augurio de Tess, cualidad

¹⁵⁸Argullol, R. *Op.cit.*52. p.27-28

que viene potenciada por el sonido del silbido que previamente le ha enseñado a realizar el que será su futuro agresor: el personaje de Alex Stoke.

En el caso de la forma de la ruina romántica que hemos mencionado aquí, podríamos establecer tres diálogos entre objetos/formas materiales de la ruina románticas y un personaje, Angel, y esa especie de arqueado antiguo en frente de la nueva casa, Tess en el crucero de Crossing hands y la pareja mencionada frente al crómlech de Stonehenge en la secuencia final.

En un momento dado de la película, Angel queda decepcionado al descubrir que Tess forma parte lejana de esas familias aristócratas venidas a menos por su ostentuosidad. Es importante conocer este contexto, pues a la mañana siguiente de ese encuentro, el personaje de Angel y su «rostro anticipador» en la propia imagen se quedan fijamente detenidos ante la forma de una doble arqueada (F177) de un periodo anterior incluso a la construcción de la mansión en la que se están hospedando. La composición de la casa en la imagen tiene reminiscencias en otros cuadros románticos, en este caso del Romanticismo alemán, como es *Paisaje con templo en ruinas*, de Caspar David Friedrich (F178), aunque sin la misma luminosidad, y donde la ruina del mismo modo que en el plano del film “es apreciada por su carácter incompleto, por las marcas que el tiempo ha dejado en ella, por la vegetación que la cubre, por sus musgos y sus grietas”.¹⁵⁹



F177



F178

Si hacemos caso a la explicación que nos ofrece Rafael Argullol sobre el empleo de estas formas materiales, nos daremos cuenta de que las ruinas hacen referencia a momentos pasados, a los grandes señores de grandes apellidos que la construyeron, grandes

¹⁵⁹ Eco, U. (2004), *Historia de la belleza*, Barcelona: Lumen, p.274.

apellidos que el personaje de Angel Clare (Peter Firth) no tolera, por las banalidades y a la vida ociosa a la que alude su mención, como es el caso del apellido d'Urberville, de ahí que esta ruina-templete sea captada con mucho énfasis mientras la contempla desde la ventana. El triple arco *potencia* el sentimiento de odio de Angel a los grandes antepasados de apellidos aristócratas.

Otra estructura escenográfica con igual énfasis es el paso de Crossing-Hands. En este caso la relación del paisaje se produce para con Tess, a quien en un momento dado vemos rezar ingenuamente frente a esta especie de monolito con huellas de manos impresas (F179). Y decimos que Tess reza ingenuamente puesto que, como descubriremos por boca de un viandante, en ese mismo paso se produjo la tortura y ahorcamiento de un pecador cuyos huesos yacen bajo la roca a la que Tess ora. De este modo, mediante lo que evoca el viandante, se establece una relación común entre Tess y el pequeño monolito, ya que la protagonista, al igual que el pecador, también será ahorcada por su posterior pecado (asesinato en su caso). Y como el pecador, el apresamiento de Tess también se producirá en un bloque de monolitos muy parecido al que vemos a continuación: el emblemático crómlech de Stonehenge.



F179

Siempre se ha dicho que los filmes dirigidos por Roman Polanski, se caracterizan por el empleo de estructuras circulares¹⁶⁰ tanto para el inicio como el final, a nivel narrativo y escenográfico. El crómlech de Stonehenge (F180) que aparece al final de la huida de la pareja protagonista es el último escenario del film, y en su condición de último

¹⁶⁰ “Con las honrosas excepciones de *Chinatown* (1974) y *La Novena puerta* (1999), a partir de entonces todas sus películas conformarán un círculo perfecto. Los dos hombres de *Dwaj ludzie z szafa* (1958) regresan, en la última escena, al mar que aparecieron. (...) Con este círculo, Polanski deja abierta la pregunta sobre la transformación de los personajes y, con ella, el significado de la película”. Feenet F.X y Duncan, P. (2006) *Roman Polanski*, Madrid-Barcelona: Taschen, p.16

reúne quizás muchas de las características que hemos asociado a este dispositivo escenográfico-psicológico, no solo de la *cualidad-potencia* sino de lo anteriormente trabajado. Por un lado, esa poética de lo claustrofóbico de este tipo de imágenes, ya que cuando los personajes se hallan dentro del recinto, la estructura del área con los monolitos prehistóricos se asocia con la estructura de una jaula, lo que permite sugerir la evocación a la jaula vacía a la que Tess miraba durante su estancia en el *no-hogar* de los Stoke.



F180

Del mismo modo, el recorrido de similitudes con otros espacios parece manifestarse también en el terreno del conjunto megalítico así como en sus condiciones, ya que la película se abría con una puesta de sol y aquí en cambio amanece cuando Tess es apresada. En la misma secuencia de inicio de la película veíamos cómo la encrucijada de caminos parecía convertirse en catalizador escenográfico del nudo de acontecimientos que veríamos a continuación en el resto del film, como demostraba aquel plano comentado en la primera parada textual por este dispositivo. Por otro camino, también remarcado, vemos a Tess ir apresada hacia la horca, del mismo modo que el pecador que yacía enterrado bajo la piedra de Crossing-Hands a la que Tess rezaba.

A su vez el crómlech también es un ejemplo tanto de ruina romántica como de operador escenográfico con una *cualidad-potencia* en el acervo visual de la teoría de Deleuze. Obedece al ejemplo de ruina romántica ya que es un monumento del pasado que evoca para bien o para mal al genio de sus inventores y, tanto en la secuencia de la película como en la novela, los personajes de Tess y Angel quedan atraídos por su grandiosidad; de hecho, en un momento dado de la escena, el tratamiento de la luz sobre el monumento tiene un clarísimo referente lumínico en las representaciones de Stonehenge que realizó

Constable en 1835 (F181) , remarcando su atemporalidad¹⁶¹ como testigo de muchos sacrificios.



F181

Descubrimos que, del mismo modo que en anteriores secuencias, esta inspiración visual romántica se mantiene correlacionada con lo que viven los personajes ya que Tess y Angel hablan de los sacrificios en honor al sol que realizarían los antepasados neardentales en el lugar. No es de extrañar entonces que salgan esos rayos de sol *constablianos* justo en el momento de otro sacrificio: el de Tess marchando hacia la horca.

A diferencia de las secuencias analizadas de *Tess* en el capítulo sobre las *imágenes-espacio*, el espacio del Cromlech de Stonehenge sí es un rasgo común en novela y película, compartiendo ese rasgo definitorio no solo en el uso de la escenografía como aquí tratamos de analizar, sino múltiples lecturas más:

D'un point de vue formel, ou encore structural (...) Stonehenge ne seulement trouve sa place en guise de conclusion à la Ballade populaire, mais donne son ossature rythmique à l'œuvre entière. Par son entrée en scène inattendue et violente à la fin du roman comme à la fin du film, sur le thème de l'autel du sacrifice barbare, le site monstrueux car à la fois naturel et culturel, constitue une sorte d'épilogue visuel et sonore (le vent dans le monument est aussi sur la bande

¹⁶¹ “Así su *Stonehenge* (...) pintado en 1835, es totalmente diferente de su dibujo de 1820. Ahora el grupo, teatralmente compuesto, aparece como iluminado por rayos esporádicos; el dramatismo de las nubes permite sospechar las fuerzas aniquiladoras del tiempo. El propio Constable dejó escritas unas líneas sobre el particular <<El misterioso monumento (...) está tan poco ligado al pasado como al presente y nos traslada a la oscuridad de una época desconocida, situada más allá de todas las noticias históricas” Wolf, N. (2007): *Romanticismo*. Madrid, Taschen.

son du film) qui cristallise les différentes lectures possibles du roman et du film.¹⁶²

5.7 La cualidad-potencia en *El pianista*: miscelánea de instrumentos en Varsovia

Para comenzar el siguiente apartado, recurriremos a esta cita de Alexandre Tylski, donde se señala la importancia de la profesión pianística y el propio instrumento en el personaje de Wlad Szpilman, en especial en el grupo de secuencias en las que el personaje se refugia en otras casas:

Le pianiste, forcé de ne pas faire de bruit dans l'appartement où il est caché. Il doit tout faire pour n'être qu'une vague image de lui-même, silencieuse. C'est le paradoxe même du pianiste, ce musicien dont l'instrument de prédilection, le piano, est réputé si bavard. « (...) obligé à taire son identité juive, il est maintenu éloigné du moindre piano, de ce qui le constitue comme individu. C'est ce manque qui va accélérer sa métamorphose au sens Kafka-cancrelat du terme, faisant de lui un fou aux allures de Raspoutine ou de Robinson ». ¹⁶³

La cita de Tylski parece evidenciar la importancia del instrumento musical en tanto que guarda relación con la identidad personal del protagonista. Esta cualidad del elemento pianístico se presenta a lo largo de la película en más de una ocasión presentándose de forma directa a indirecta ante la mirada e oídos del protagonista, haciendo que, cuando llegue el final de la película, en la secuencia que se ve obligado a tocar un *Nocturno* de Chopin, el pianista no haya perdido ni un ápice de su maestría, lo que le permite la única redención personal frente a las otras protagonistas de las películas que hemos tratado. Todo ello en un proceso en que escenografía y sonido van de la mano, de ahí que las unamos en este apartado, pero siempre viendo cómo el sonido incide en la escenografía y no al revés.

¹⁶² [Desde un punto de vista formal, o todavía estructural, (...) Stonehenge no solo encuentra su sitio como conclusión en la poesía popular, sino que aporta más ritmo a la obra completa –refiriéndose a la historia de *Tess*– por su puesta en escena violenta tanto en el final del film como en el final de la novela sobre el tema del sacrificio bárbaro, el sitio monstruoso a la par que natural y cultural, constituye una suerte de epílogo visual y sonoro (el sonido del viento sobre el monumento también está en el film) que cristaliza las diferentes lecturas posibles en la novela y en el film.] La traducción es mía. Costa de Beuregard, Raohaelle (2006) « Une femme d'aujourd'hui » en Tylski, A. (Ed) (2006) *Roman Polanski : l'art de l'adaptation*, Paris : L'Harmattan, p.94

¹⁶³ [El pianista es obligado a no hacer ruido en el apartamento donde está escondido. Él debe hacer de todo para no ser más que una vaga imagen silenciosa de sí mismo. Es la paradoja misma del pianista, este músico, cuyo instrumento de reputación, el piano, le es arrebatado. (...) Obligado a ocultar su identidad judía, el se mantiene alejado del piano. De eso que le constituye como individuo. Esa falta es lo que acelerará su metamorfosis en el sentido más kafkiano del término, haciendo de él un loco en la línea de un Rasputín o un Robinson] La traducción es mía. Tylski, A. (2006) *Roman Polanski*, Roma: Gremese, p.100

El comienzo del film deja claro cuál será su premisa en uno de estos diálogos entre el sonido y la escenografía: el poder de la música en las adversidades de una guerra. En estas imágenes, el sonido del *Nocturno en do sostenido menor* de Chopin se entremezcla con el de las bombas hasta que estas se terminan superponiendo sobre la banda sonora musical, dando comienzo escenográfico-sonoro así a la Segunda Guerra Mundial propiamente dicha en el contexto histórico del film. Y en medio de estas dos divisiones espacio-tiempo, tenemos el rostro de Wlad Szpilman (F182), protagonista del film, rostro anticipador o mirada convergente que establecerá la relación-afección con los objetos pianísticos en la película.

Otro detalle interesante es la manera en que la música pianística acompaña a las imágenes de un noticiario antiguo con tomas de la ciudad de Varsovia antes de la guerra. El transcurso de las imágenes (F183) con el sonido de piano acompaña una serie de planos de la ciudad que luego se repetirán en la escenografía de la película pero ya destruidos y desprovistos de parte de su belleza. Esto puede dar lugar a una asimilación de que asociemos al piano y su sonido¹⁶⁴ durante el resto de la película a la paz y a la tranquilidad anteriores a la llegada de la guerra, de ahí que durante el resto del film el operador musical aparezca física o sonoramente en los momentos en los que el protagonista tiene mayores esperanzas o posibilidades de sobrevivir.



F182



F183

¹⁶⁴ “La grabación de una obra preparada antes del estallido de la guerra le sirve como asidero para la cordura y para la rectificación de un yo atemorizado y poco a poco reconstruido con la ayuda del diálogo y la anotación, de la partitura y la interpretación, dos aspectos del lenguaje no verbal que son complementarios cuando se quiere apagar una vivencia dolorosa” Sánchez Barba, F. (2005), *La II GM y el cine (1979-2004)*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, Pág.256

Los siguientes dos momentos en que un instrumento musical adquiere presencia se dan en las secuencias en las que los nazis irrumpen en las casas saqueando y llevándose objetos de valor. Ya comentamos el uso de estas secuencias en el capítulo de los *no-hogares*, cuando tanto el padre de Wlad Szpilman como el propio protagonista se ven obligados a restituir las formas figurativas de sus respectivas funciones artísticas. En el caso de Szpilman, es interesante su posición en la secuencia alejado, aislado y re-encuadrado entre la mesa y el contorno de la puerta del armario, alejado así del instrumento con el que se gana la vida (F184 y F185). Muy en sintonía con la posición aislada de Tess en la secuencia que habla por primera vez a solas con Angel o Carole aislada y re-encuadrada antes de asesinar a Colin en *Repulsión*. Más que rostro anticipador, aquí hablaríamos de cuerpo-anticipador cuyo distanciamiento *potencia* la *cualidad* dramática en el piano Steinbeck que se está vendiendo por menos precio del valor que tiene.



F184



F185

Sin embargo, en el recorrido instrumental que se da a lo largo de la película, la música no llega nunca a separarse del todo del protagonista, pues siempre regresa a este de algún modo en un proceso por el que poco a poco empieza a recuperar levemente la esperanza de poder volver a tocar. La primera vez, el instrumento musical es convocado pero no manifestado físicamente, ya que Wlad escucha su sonido a través de las paredes del primer apartamento en el que se aísla. La pared no es solo un lógico añadido ornamental, pues sugiere que todavía le queda un largo camino hasta poder reunirse con su principal pasión y seña de identidad.

La siguiente vez que el elemento musical es convocado no es en forma de piano sino de violonchelo (F186), en un claro ejemplo de lo que se podría denominar imagen-afección en la terminología de Deleuze. En un momento dado, Wlad Szpilman se despierta en el salón de una de las casas donde le hospedan su amiga Dorota (Emilia Fox) y su marido. El sonido del violonchelo es lo que le despierta e incita a acercarse a la música de *Suite para violonchelo N°1* de Bach. Pero lo que aquí interesa es la situación espacial, ya que el personaje protagonista no pasa del umbral de la sala al cuarto donde toca Dorota, mientras que su rostro anticipador, que recordemos es el que potencia la cualidad del elemento escenográfico en cuestión, queda flanqueado entre las dos puertas en una nueva operación escenográfico-psicológica de aislamiento. En el momento siguiente a este, cuando Szpilman se refugia en su nuevo apartamento, descubre en él de nuevo un piano, de modo que ahora esa pasión suya se ha materializado físicamente en el instrumento aquí presente tras dos alusiones o convocatorias del mismo. Sin embargo, como adelantaba la cita anterior de Tylski al inicio de este epígrafe, el personaje debe conformarse con la acción de imaginar los sonidos en su cabeza. No será hasta que el personaje del capitán nazi Wilm Hosenfeld (Thomas Krestchman) ordene tocar el instrumento a Szpilman (F187) cuando este objeto escenográfico supere las barreras psicológicas de la percepción vista antes ante el violonchelo o los sonidos tras el apartamento.



F186



F187

La última parada del recorrido visual de los instrumentos está hacia el final de la película, una vez Szpilman sobrevive definitivamente a la guerra. Sobre esta parada del recorrido, reflexiona así Joaquín Vallet comparando la primera secuencia de este epígrafe con la última (F188):

En ambas, lo vemos sentado al piano e interpretando a Chopin pero hay una diferencia muy importante entre una imagen y la otra. El plano corto de sus manos al comienzo (...) muestra el piano en el lado izquierdo de la pantalla y al músico vestido con su chaqueta gris. Al final, el piano se encuentra en el flanco derecho y la indumentaria del personaje es negra. Szpilman no es el mismo. Ha cambiado. Se ha enfrentado al gran fracaso de la humanidad, la guerra, y esta le ha causado una serie de heridas emocionales que jamás podrán cicatrizar. Su chaqueta se ha oscurecido, como su percepción de la civilización. Y el instrumento, cambiado de posición, porque la música ya ha dejado de ser una profesión (...) para erigirse en una necesidad vital, (...).¹⁶⁵

Pero antes de erigirse en necesidad vital en ese orden visual de elementos que Vallet ha citado muy adecuadamente, durante el conflicto diferentes formas de musicalidad e instrumentación han tenido que potenciar esa necesidad vital en el personaje, realizando el recorrido aquí desglosado.



F188

¹⁶⁵ Vallet, J. *Op.cit.10*, Pág. 286-287

6. CONCLUSIÓN: CIERRE DEL CIRCULO ESCENOGRAFICO-PSCICOLÓGICO

6-CONCLUSIÓN: CIERRE DEL CÍRCULO ESCENOGRÁFICO-PSICOLÓGICO

A lo largo del trabajo de investigación hasta aquí abordado, hemos analizado el cine de Roman Polanski en aras al establecimiento de programas visuales escenográfico-psicológicos en torno a seis películas de su filmografía que aquí recapitulamos: el cortometraje *Cuando los ángeles caen*, los films de apartamentos *Repulsión*, *La semilla del diablo* y *El quimérico inquilino* junto a las históricas *Tess* y *El Pianista*. Hemos dividido ese análisis utilizando un basamento y terminología teórica concretas: las *imágenes-espacio* para analizar los espacios exteriores y lugares públicos, el término *no-lugares* de Marc Augé para el uso en dichos films de las viviendas y hogares privados y finalmente la modalidad de la *cualidad-potencia* de Gilles Deleuze para el uso de objetos y formas materiales creadas por el hombre.

Como ya avanzábamos en la introducción, son muchísimos los films dentro de la veintena de películas realizadas por Polanski en los que la escenografía también juega con el mismo factor psicológico. Sin embargo, la elección concreta de películas cuyo análisis ha sido llevado a cabo aquí, no fue aleatorio sino en torno a las conexiones escenográfico-psicológicas de los largometrajes con el cortometraje *Cuando los ángeles caen*, anterior a todos ellos. A continuación, en estas líneas trataremos de “cerrar” este círculo escenográfico-psicológico, dejando claras cuales son dichas conexiones en el siguiente apartado conclusivo.

6.1 Espacios *representados e inscritos* en los films de Polanski y la posibilidad de un nuevo-termino anexo: el *personaje-espacio*

Comenzaremos retomando la explicación del concepto de *imágenes-espacio*. Con este grupo de imágenes, Antoine Gaudin quiere hacer referencia a aquellas escenas en las que lo que él denomina y distingue como *espacios representados en el film* y *espacios inscritos en el film* conforman un sistema visual basados en el movimiento y el dinamismo en la imagen. A su vez, dichas clases de espacios no son antagónicos el uno con el otro sino que más bien funcionan y se correlacionan simultáneamente.¹⁶⁶ Estas imágenes

¹⁶⁶ « Car l'espace *représente par le film* (spontanément reconnu et identifié par la conscience claire du spectateur) ne disparaît pas, bien entendu. Il fonctionne simultanément à l'espace *inscrit dans le film*, dans toute ouvre cinématographique»

parecen darse en el grupo de películas escogidas de Roman Polanski para esta investigación.

Partiendo del ejemplo de la apertura del film *Centauros del desierto*, que Gaudin emplea como ejemplo para explicar este concepto, vimos cómo la presentación de los espacios en dicha secuencia parecía referenciarse en uno de los planos de *Cuando los ángeles caen*, con la salvedad de que en el film de John Ford la idea era resaltar lo colosal del desértico paisaje mientras que, en el medimetro de Polanski, lo que se resalta mediante técnicas como la fotografía o el fundido encadenado es la estrechez o el aislamiento que este desprende, en juego con el sentido visual claustrofóbico que sobrevuela estas imágenes.

A su vez, varias de las claves visuales de dicho plano parecen luego desarrollarse en los siguientes filmes objetos de análisis. Por un lado, el influjo romántico y el conflicto visual-binario entre naturaleza y ciudad, claves desarrolladas al completo en el film *Tess*. El primero de los factores prevalece en el cortometraje por la imagen del hombre ante la inmensidad de la naturaleza y el exterior que lo rodea; en el caso de *Cuando los ángeles caen*, la mujer frente a la monstruosidad claustrofóbica de una ciudad. En *Tess* este lenguaje se desarrolla en la escenografía paisajística de tal modo que podríamos hablar de claros *tableaux vivants* en la composición de algunas escenas, como es el caso de la secuencia de la primera conversación entre Tess y Angel. A su vez, en el film, la naturaleza siempre se muestra superior de algún modo frente a la tecnología, algo que apreciábamos pero con resultado opuesto —ciudad por encima de la naturaleza— en *Cuando los ángeles caen*. Pero siempre la escenografía se desarrolla sin distanciarse de la trama psicológica o anímica de la protagonista, hasta el punto de que ella es denominada en la película como «hija de la naturaleza» por su amante en la trama argumental del film, lo que posibilita incluso sugerir la creación o al menos propuesta de un nuevo término anexo al de las *imágenes-espacio* que son los *personajes-espacio*: aquellos que, del mismo modo que los dos tipos de espacio distinguidos por Gaudin, funcionan por su correlación dinámica y de movimiento con los espacios que les rodean.

[El espacio *representado por el film* (espontáneamente reconocido e identificado por la consciencia clara del espectador) no desaparece, bien entendido, Funciona simultáneamente al espacio *inscrito* en el film en toda obra cinematográfica] Gaudin, A. (2015). *Op.Cit.* 19 pág. 67

En la escenografía aquí analizada de *Cuando los ángeles caen* hablamos de calles claustrofóbicas y sin horizontes en tiempos de absurdo bélico, claves que se repetirán de forma más desarrollada en las *imágenes-espacio* de *El pianista*, donde la urbanización de Varsovia inscribe un enclaustramiento visual cada vez mayor acorde al curso de la guerra y sus consecuencias anímicas en el protagonista o en el protagonista y su familia. Al mismo tiempo, del mismo modo que la naturaleza era un testigo fatalista de las consecuencias de la guerra en *Cuando los ángeles caen* —con la imagen del gusano frente al campo en llamas—, lo mismo se sucede en las imágenes de *El pianista* mediante dos operadores textuales: la imagen de un cristo nazareno y el tren de prisioneros.

Cerrando el círculo, tenemos la trilogía de los apartamentos, cuyas *imágenes-espacio* comparten con *Cuando los ángeles caen*, la inscripción y presentación de grandes ciudades como espacios existencialistas y que juegan como prisión. El caso más evidente es *La semilla del diablo*, pues las secuencias de apertura sobrevuelan respectivamente las ciudades de Cracovia y Nueva York. La diferencia es que, mientras la ciudad cracoviana al completo se asemeja a una prisión, la Gran Manzana es abierta y diáfana pero, conforme la cámara avanza, decide presentarnos una única prisión concreta que es el edificio Bramford, alejada del resto de la ciudad mediante un cambio de ángulo y de materialidad del edificio (piedra frente al resto de edificios en hormigón). Del mismo modo, esta teórica dimensión simbólica de Cracovia como prisión existencialista donde la anciana vive sus días, tiene su grado de unión con las dimensiones semióticas de Londres y París en *Repulsión* y *El quimérico inquilino* respectivamente. La primera, como símbolo de la realidad externa masculina a la que la protagonista es «alérgica» y la segunda, como posible representante del vacío existencial del protagonista que da título al film. Dichas dimensiones o lecturas simbólicas se desarrollan en dos escenas de los espacios públicos en el film mediante técnicas diferentes: la técnica de las imágenes discursivas en el momento del restaurante en *Repulsión* y el montaje analítico o de ideas en *El quimérico inquilino*.

6.2 Del No-Lugar al No-Hogar en *Cuando los ángeles caen* y la Trilogía de apartamentos

Recapitulando una vez más con la definición de *no-hogares*: esta denominación hace referencia a las casas o habitáculos que los protagonistas utilizan como viviendas a

lo largo del film, pero que de algún modo siempre juegan, mediante determinados catalizadores escenográficos, con sus identidades o con la noción de estas. Muchos de esos catalizadores escenográficos a su vez se hallan siempre relacionados con la sensación de aislamiento y de claustrofobia. De ahí que, si los *no-lugares* de Augé son los espacios del anonimato o de la sobre-modernidad, los *no-hogares* son los espacios del sobre-aislamiento, como bien hemos denominado este capítulo.

Podríamos situar el cortometraje *Cuando los ángeles caen* como primer eje de partida de esta terminología de espacios, pues muchos de los operadores escenográficos acaecidos o ejecutados en las imágenes del corto son desarrollados en las otras películas que componen este estudio. Así pues, y del mismo modo que en los apartamentos de la trilogía de terror, el “baño-vivienda” de la anciana es un espacio que participa por medio de sus elementos formales de las sensaciones ya mencionadas en el anterior párrafo.

Conecta con los films sobre apartamentos por el modo en que conocemos la extraña psicología de la anciana y de su pasado mediante los devenires de la arquitectura, del mismo modo que dichos devenires espaciales van acordes con la degradación psicológica de las protagonistas en las tres películas. El caso del baño (vivienda directa en el caso del cortometraje) guarda relación directa con el uso y manejo de ese espacio en *Repulsión* y *El quimérico inquilino*. Con la primera película tiene relación en la misma forma que las protagonistas acceden o usan estos espacios de higiene, acercándose más al aspecto expresionista de una gruta con sonidos de gotas de agua incluidas en ambos casos, lo que subraya este carácter de anti-refugio. También se subraya el carácter invasivo sonoro en ambos casos: los recuerdos de la anciana en el caso del baño-vivienda del corto y la invasión de la masculinidad en el caso del apartamento de *Repulsión*.

En el caso concreto del baño del *no-hogar* de *El quimérico inquilino*, también comparte esa formalidad visual claustrofóbica con *Cuando los ángeles caen*. Pero lo que realmente es interesante para el estudio comparativo de ambos espacios es el uso en ambos casos de la decoración historicista y que en ambos casos alude a la posible identidad de ambos personajes. El baño donde vive la anciana posee una decoración *art nouveau* con múltiples motivos y formas vegetales. Justo luego, en los *flashbacks*, las imágenes nos muestran cómo la anciana vivió durante un largo periodo de su juventud como campesina antes de la Primera Guerra Mundial lejos de la ciudad de Cracovia y cómo se vio obligada a trasladarse y confinarse allí hasta acabar usando el baño como

«hogar». De ahí, ese posible uso de las formas vegetales, en alusión a ese pasado, a primera vista inimaginable para un personaje así, pero que descubrimos gracias al empleo constante de fundidos encadenados y otras técnicas que conectan el escenográfico motivo vegetal con su correspondiente recuerdo en *flashback*. En *El quimérico inquilino*, la decoración historicista escogida es la decoración jeroglífica egipcia.¹⁶⁷ También comparten tanto el aspecto decadente como existencialista; en el caso de la adaptación de Roland Topor, hicimos referencia a esta atmósfera en el análisis de la secuencia de los créditos.

Pero sin duda el operador escenográfico-común tanto en *El quimérico inquilino* como en el cortometraje viene a ser la marquesina del primero y el techo de baldosas del segundo. Incluso en el caso de *El quimérico inquilino*, tienen en común una rotura tanto en el techo de baldosas como en la marquesina. A nivel de textura visual y en ambos casos, la rotura consiste en dejar paso a la forma figurada de una alucinación psicológica (dispositivo escenográfico-psicológico). En ambos casos, vuelve a ser un elemento que sugiere una vez más la claustrofobia visual debido a la composición en barrotes que nos sugieren visualmente una jaula, en los múltiples planos que captan el techo de baldosas del baño-vivienda en contrapicado, dejando ver los pies de los viandantes del exterior, como si el subsuelo en el que está el baño fuera otro mundo al que únicamente ella pertenece, lectura que también comparte Alexander Tylski, que además añade la posibilidad del techo de baldosas como otro conector escenográfico más con los recuerdos de la anciana:

Quant aux images, elles se chargent de décrire le décor, rendu en fait vivant par ces sons hors champs (bruit de pas extérieurs, réverbération, etc...). Ainsi, les pas au plafond de verre rappellent de souvenirs à cette vieille dame.¹⁶⁸

Volviendo al *no-hogar* en *La semilla del diablo*, *Cuando los ángeles caen* puede sentar un posible precedente visual para el relato satánico en la forma en que se mezclan

¹⁶⁷ Una decoración que curiosamente tampoco aparece descrita en la novela de Roland Topor en que está basada; algo que también se daba como explicábamos antes en el caso de la presentación de los créditos sobre la ciudad de Nueva York en *La semilla del diablo* y su original literario de Ira Levin. Dos detalles de la adaptación que subrayan más el mecanismo escenográfico como *estilema* visual de estos filmes.

¹⁶⁸ [En cuanto a las imágenes, éstas son las responsables de describir el escenario, que se siente muy vivo por esos sonidos fuera de campo (pasos externos, reverberación, etc.). Es entonces, cuando los pasos sobre el techo de vidrio traen recuerdos a esta anciana] La traducción es mía.

Tylski, A. (2004) *Roman Polanski: Ses premiers films polonais* Lyon: Aleas, p.98

en el film de 1968 los espacios reales como imaginarios: la manera de los fundidos encadenados con puertas tanto en el baño y el flashback en el corto, la jaula con el pájaro del baño que se corresponde luego con la acción de un niño que tortura una rana, o el ornamento del pavimento que encasillaba al antiguo amante de la anciana, son los conectores de los recuerdos con la realidad de *Cuando los ángeles caen*. Del mismo modo, en *La semilla del diablo* la atmósfera goyesca del aquelarre se correspondía con la inscripción de un cuadro de Goya en la secuencia de «la adoración de los pastores» o el juego de bicromías y tejidos de la cama de Rosemary en el sueño con los de la cuna de su hijo en la vida real.

También hay que citar que, si en *La semilla del diablo* los objetos formales se correspondían resolviendo el juego de suspense de la propia trama del film, *Cuando los ángeles caen* efectúa este juego resolviendo más que un suspense: resuelve nuestra concepción de la personalidad de la anciana. Aunque recordemos que gracias a la escenografía del primero de los sueños de Rosemary, también comprendimos el carácter sumiso-católico de la protagonista, del mismo modo que la decoración con pequeños juguetes nos informaba del carácter infantil de Carole en *Repulsión*.

6.3 Del No-Hogar en *Cuando los ángeles caen* a los No-hogares en *Tess* y *El pianista*

En cuanto a las históricas *Tess* y *El pianista*, es el sencillo uso del plano «enjaulado» (F54) lo que parece la conexión más viable en torno a la terminología del *no-hogar* con *Cuando los ángeles caen*. Comenzamos por la unión «no-hogareña» con *Tess*. Del mismo modo que en el drama romántico, solo un leve reducto del tramo en *flashback* podría considerarse como *no-hogar* y, del mismo modo que en *Tess*, es la casa donde vivirá y trabajará esta anciana. También como en el *no-hogar* de la casa d'Urberville no se puede producir la comunidad hogar-habitante: en el personaje de Natassja Kinski, por las atenciones posteriormente terminadas en violación por parte del señor de la casa; en el cortometraje, la comunión con el habitante se impide por la ausencia del hijo de la protagonista, que morirá en la guerra. Pero sobre todo, porque esa pérdida de identidad y de relación con el espacio en *Tess* se manifestaba por la unión sonido-escenografía en el elemento de las jaulas de pájaros ya explicado en el epígrafe; mientras que en el corto, la unión sonido-escenografía se da con el sonido de las tropas militares¹⁶⁹ y con la estructura

¹⁶⁹ Sonido reconocible para ella porque también escuchándolo fue como conoció a su marido.

en barrotes de la ventana que, al igual que las celosías del techo de baldosas, sugieren una prisión. En el caso concreto del cortometraje, los barrotes claustrofóbicos inscritos sugieren la lectura del reencuentro interrumpido entre la mujer y su hijo, quien partió a la guerra donde se entona el himno que se oye en la ventana. Del mismo modo que en el largometraje, las jaulas parecían advertir de la futura violación de Tess por parte del hombre que le enseñó ese silbido que entona frente a ellas.

Cuando los ángeles caen comparte con *El pianista* también esas dos referencias del espacio que Augé categorizaba y que nosotros adaptamos para los *no-hogares*: la existencialista y la que modifica el medio y la situación. De la primera se aprecia en el plano del corto (otra vez F54) precisamente el mismo elemento escenográfico de la ventana, remarcando aislamiento e impotencia, así como la situación «individuada» de la anciana ante el medio escenográfico. De la segunda, la transformación y la pérdida de “identidad” del hogar de la familia Spilzman, que pasa de un hogar rico en ornamentos y lleno de música a un hogar carente de ambas características; también el baño del corto se modifica, aunque de forma diferente, pues conforme nuevos elementos escenográficos (como la jaula con el pájaro) entran en escena y ejercen de catalizadores de los recuerdos de la protagonista, se modifica el espacio del “baño-vivienda” para nosotros. La radio en el largometraje y la ventana en el corto mantienen una relación con esta segunda referencia: ambos son vectores de noticias erróneas.

6.4 La flor, el angel campanero, los objetos cotidianos, las formas ruinosas y los instrumentos musicales.

Finalmente, hemos constatado cómo en este grupo de filmes de Polanski diferentes formas y objetos que manifiestan lo que se conoce como *cualidad-potencia* y también cómo funcionan según dos dimensiones: como imágenes-afección —cuando un rostro anticipador potencia u otorga la cualidad a dichos objetos— o como imágenes-acción —cuando los objetos responden a sí mismos independientemente del devenir espacio-tiempo—. En las seis películas analizadas abundan ambos tipos de imágenes y en todos los casos apreciamos una evolución o un recorrido, a veces de una forma concreta o de varias a la vez.

En el caso de *Cuando los ángeles caen*, sus limitaciones como cortometraje restan espacio fílmico para el desarrollo de las cualidades de algunos elementos. Aún así,

algunos como la flor parecen cumplir con la premisa de lo que se denominan imágenes-acción, ya que apreciamos este elemento en el presente y en el pasado de la historia fílmica, tanto en el “baño-vivienda” como en el campo donde vivía la anciana de joven. La figura del ángel campanero podría suponer un ejemplo de imagen-afección, aunque no de forma tan explícita como en futuros filmes, ya que el rostro anticipador no se daría hasta momentos más tarde de ver el plano de este angelote. Sin embargo, esta tardanza del rostro anticipador permite lo más cercano a una evolución o recorrido del objeto en el cortometraje.

Estos aspectos de la evolución o el recorrido madurarán en la trilogía de los apartamentos, donde los objetos con sus respectivas *cualidades-potencia* tienen tal evolución que podríamos hablar incluso de un personaje más en dichas tramas. Es el caso de *Repulsión* con la navaja del apartamento de Carole, que comienza como un elemento asociado al novio de la hermana para convertirse en un útil de asesinato hacia el final del film. Lo mismo sucede en *La semilla del diablo* con la raíz de tanis en sus dos clases de materialidad, que se convierten en el principal afecto psicológico-sanitario del personaje de Rosemary. Cierra la trilogía *El quimérico inquilino*, donde la evolución de las *cualidades-potencia* de dos formas de vestir o de vestidos de las dos féminas del film, Simone Choule y Stella, hace que se interrelacionen entre sí dichos personajes, causando la pérdida de identidad y rendición sexual respectivamente del protagonista Trelkovsky.

En la misma línea juegan los espejos en las tres películas, identificadores cinematográficos primarios donde los rostros anticipadores son más evidentes y con ellos la capacidad-potencia de escenificar con más claridad, en este caso la psicología delirante de los tres personajes. Todo ello mediante las múltiples posibilidades de trabajar técnicamente con espejos: en *Repulsión* o *La semilla del diablo*, mediante las deformaciones de ángulo, y en *El quimérico inquilino*, mediante la minimización cada vez mayor de los reflejos.

Si en la trilogía de los apartamentos se opta por un lenguaje visual con espejos, navajas y elementos más asociados al thriller psicológico, en *Tess*, dada su condición romántica, vemos lo mismo pero con elementos más propios del Romanticismo pictórico que rodea la atmósfera del film. En el caso concreto de la adaptación decimonónica, estas *cualidades-potencia* se desarrollan en la figura de la ruinas, formas arquitectónicas o naturales manipuladas por el hombre, que dialogan sobre el paso del tiempo y sobre la

caída de personajes poderosos. Estos factores forman parte del argumento de la película, pero sobre todo son el origen de la desgracia emocional, personal y psicológica de la protagonista principal. Nos centramos especialmente en un elemento, el crómlech de Stonehenge, que combina varios de los rasgos visuales que hemos adaptado al dispositivo escenográfico-psicológico con el que estamos trabajando, como la poética de lo claustrofóbico, la conexión del escenario con otros escenarios del film o evidentemente —pues es lo que se basa este capítulo— la *cualidad-potencia* desarrollada en el mismo.

Y por último, en *El pianista*, la evolución y recorrido de determinadas formas materiales viene dada en los objetos instrumentales y guarda gran relación con los sonidos en más de una ocasión, pues muchas veces el objeto escenográfico es convocado *a priori* y mostrado físicamente *a posteriori*. Todo ello en una evolución acorde al estado anímico del protagonista con respecto a su gran pasión: la música.

De esta manera, cerramos este círculo escenográfico-psicológico de una parte importante del cine de Roman Polanski. Un círculo que, creemos, pone de manifiesto la posibilidad de analizar los distintos catalizadores escenográfico-psicológicos como la constante visual más común en el singular cine de este director.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.BIBLIOGRAFÍA

ADDISON, JOSEPH (1991) *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid: Antonio Machado

ARGULLOL, RAFAEL (1994): *La atracción por el abismo*. Madrid: Destino

AUGÉ, MARC (1992), *Los No-Lugares. Espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa

AUMONT, JACQUES; MARIE, MICHEL (2015) *L'analyse des films*, Paris: Armand Colin

AUMONT, JACQUES; BERGALA ALAIN ; MARIE, MICHEL ; VERNET, MARC (2016) *Esthétique du film*, Laval: Armand Colin

AVRON, DOMINIQUE (1987) *Roman Polanski*. Paris : Rivages

- BAZIN, ANDRE (2011), *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Les éditions du Cerf
- BORDWELL, DAVID & THOMPSON KRISTIN. (1979). *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona: Paidós Comunicación
- BURKE, EDMUND (1985): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*. Valencia: Colección de arquitectura
- CARAMÉS LAGE, JOSE LUÍS. MARTINEZ VALDES, MARÍA DEL CARMEN (1983) “El Ritual trágico en Tess of the d’Urbervilles de Thomas Hardy”, *Archivum: Revista de la facultad de Filología*, Tomo 33, 165-172 Disponible en: <https://www.unioviedo.es/reunido/index.php/RFF/article/view/1929/1800> Consultado el 23/11/2017
- CASSETI, FRANCESCO & DI CHIO, FEDERICO (2003) *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós
- CLARK, KENNETH (1990): *La rebelión romántica*. Alianza Forma: Madrid
- COSTA DE BEAUREGARD, RAPHAELLE (2006) “Une femme d’aujourd’hui” .En TYLSKI, ALEXANDRE (2006) *Roman Polanski : l’art de l’adaptation*, (2006) Paris : L’Harmattan,
- DELEUZE, GILLES (2012) *La imagen –movimiento Estudios sobre Cine*. Madrid: Paidós Comunicación
- DELEUZE, GILLES, (2012) *La imagen – tiempo . Estudios sobre cine* .Paidós Comunicación: Barcelona
- DE LUCAS, GONZALO (2001) *Vida secreta de las sombras. Imágenes del fantástico en el cine francés*. Paidós Comunicación: Barcelona
- DERRIDÁ, JACQUES (1981) *La escritura y la diferencia*. Antro: Barcelona
- DOMÍNGUEZ BELLOSO, ABRAHAM (2018): “El paisaje en el cine irlandés. La Hija

de Ryan” en *Escena. Revista de las artes*. Nro.2, Vol.77, 6-17, Universidad de Costa Rica. Disponible en: <https://doi.org/10.15517/es.v77i2.32132>. Consultado el 28/06/2018

DUNCAN, PAUL/ FEENEY, F.X (2006): *Roman Polanski*.Ed. Taschen. Madrid

ECO, UMBERTO (2004) *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen

EINSENSTEIN, SERGUEI M (1974) *Hacia una teoría del montaje Vol.2* (Trad. José García Vázquez) Paidós Comunicación 115 Cine, 2001

GAUDIN, ANTOINE (2015) *L'espace cinématographique: Esthétique et dramaturgie*, París: Armand Colin

GENTILE, MÓNICA; DÍAZ, ROGELIO & FERRARI, PABLO (2007), *Escenografía cinematográfica*, Argentina: La Crujía Ediciones

GREIMAS, ALGIRDAS JULIUS / CORTES, JOSEPH (1982) *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos

GÓMEZ RIVERO, ÁNGEL (2007) *Casas Malditas: La arquitectura del horror*. Madrid, Calamar Ediciones

GONZÁLEZ REQUENA, JUAN (1997) Emergencia de lo siniestro, en *Trama y Fondo no2*, Madrid Disponible en https://dl.dropboxusercontent.com/u/60156832/numeros_revista/Trama_y_Fondo_2.pdf Consultado el 25/09/2015

GONZÁLEZ REQUENA, JESUS (2006) S.M *Einseinstein: Lo que solicita ser escrito*, Madrid: Cátedra.

GUBERN, ROMAN (2005) *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.

HARDY, THOMAS (2013) *Tess la de los D'urbeville*. Madrid: Alianza Editorial.

HORMIGOS VAQUERO, MONTSE (2006) *Guía para ver y analizar: La semilla del diablo*. Barcelona, Octaedro /Nau Libres

KANÉ, PASCAL (1970) *Roman Polansk*. Lorraine : Les éditions du cerf,

LATORRE, JOSÉ MARÍA (2007) “La semilla del diablo: el demonio en la cuna” . En NAVARRO, ANTONIO JOSÉ (Ed) *El demonio en el cine*. Madrid: Valdemar Intempestivas

LATORRE , JOSÉ MARÍA(Ed) (1998) *En la Oscuridad: Breve antología crítica*. Cáceres : Asociación Cinéfila de Cáceres “Re-Bross”

LE CAIN, MAXIMILIAN (2006) “Into the mouth of madness: The Tenant”. En ORR, JOHN & OSTROWSKA, ELZBIETA (Ed) (2006) *The cinema of Roman Polanski: dark spaces of the world*, Londres: Wallflower

LEGRAND, DOMINIQUE (2017) *La passion Polanski*. Paris: Marest Editions

LÓPEZ VILLARQUIDE, MARÍA (2006) Roman Polanski: Visiones siniestras de lo cotidiano, en *Cuadernos de documentación Multimedia No17*, Universidad complutense de Madrid, Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/58924> Consultado el 05/07/2015

MARTIN, MARCEL (2002) *El lenguaje del cine*. Barcelona: Ed.Gedisa

MAZIERSKA, EWA (2007): *Roman Polanski the cinema of a cultural traveller*. London- New York.: IB Tauris. Disponible en <https://books.google.es/books?id=Nx9X5KNEscUC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> Consultado el 16/10/2017

McKIBBIN, TONY (2006) “Polanski and the horror from within”._En ORR, JOHN & OSTROWSKA, ELZBIETA (Ed) (2006) *The cinema of Roman Polanski: dark spaces of the world*, Londres: Wallflower

- METZ, CHRISTIAN (1997) *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós Comunicación
- MIRTRY JEAN (1978) *Estética y psicología del cine 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI
- MOLDES, DIEGO (2004) *Roman Polanski: La fantasía del atormentado*. Madrid, Ediciones JC, 2004
- MOLDES, DIEGO (2004) *La Huella de Vertigo*. Madrid, Ediciones JC, 2004
- MUSICCO NOMBELA, DANIELA (2007) *El campo vacío: El lenguaje indirecto en la comunicación Audiovisual*. Madrid, Cátedra
- NAVARRO, JOSUE (2007) *El demonio en el cine*. Madrid, Valdemar Intempestivas
- PALACIOS, JESÚS (2014) *Hollywood maldito*. Madrid, Valdemar, 2014
- POLANSKI, ROMAN (2016) *Roman par Polanski*. Paris: Les editions du cerf
- POYATO, PEDRO (2001) “El tren: escenografía y metáfora en Deseos Humanos de Fritz Lang” en *Trama y fondo: Revista de cultura*. Nro.10, 200. Disponible en : <http://www.tramayfondo.com/revista/libros/49/1003poyato.pdf> Consultado el 18/10/2017
- POYATO, PEDRO (2008) *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*. León, Caja España
- POYATO, PEDRO (2015) *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Pedro Almodóvar*. Madrid : Síntesis.
- REIG, GUILLEM (1975) Estudio sobre Roman Polanski., En *Dirigido por ...* Nº19, Barcelona

- RAUTHIER, GUY (1986) *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Catedra Signo e Imagen
- SÁNCHEZ BARBA, FRANCESC (2005) *La II GM y el cine (1979-2004)*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- SANDFORD, CHRISTOPHER (2009) *Polanski Biografía*. Madrid: T&B.
- SARGEANT, AMY. (2006). *KINO - the Russian Cinema: Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-garde*. London, US: I. B. Tauris, 2001:
<http://site.ebrary.com/lib/bibliocordoba/reader.action?ppg=181&docID=10133128&t m=1480422801679> Consultado el 7/12/2016
- SUREDA, JOAN (1990), *Arquitectura, de la prehistoria a la post-modernidad*. Madrid: Ed.Akal
- TYLSKI, ALEXANDRE (2004) *Roman Polanski: ses premiers film polonais*. Lyon : Alea
- TYLSKI, ALEXANDRE (2006) *Roman Polanski*. Roma: Gremese
- STEVENSON, MICHAEL (2006) “The Pianist and its contexts: Polanski’s Narration of Holocaust Evasion and Survival”. En ORR, JOHN & OSTROWSKA, ELZBIETA (Ed) (2006) *The cinema of Roman Polanski: dark spaces of the world*, Londres: Wallflower
- TOPOR, ROLAND (2009) *El quimérico inquilino* (Trad. Juan Luís González). Madrid, Valdemar,
- TORRES MARQUEZ, MARTIN (2013) “Paisaje y personajes en la construcción fílmica de <<El espíritu de la colmena>>”. En POYATO, PEDRO (Ed) *Paisajes del cine rural español*. Córdoba: Ayuntamiento de Dos Torres, Diputación Provincial de Córdoba, Ayuntamiento de Dos Torres y Universidad de Córdoba.

VALLET, JOAQUIN (2018) *Roman Polanski*. Madrid-Barcelona, Catedra Signo e Imagen.

VERA POSECK, BEATRIZ, (2006) *Imágenes de la locura: La psicopatología en el cine*. Barcelona Calamar Ediciones.

VILA, SANTIAGO, (1997) *La Escenografía: Cine y Arquitectura*. Madrid, Catedra S.A.

VV. AA VV.AA(1999) *Moda y cine. Edición de Patrizia Calefato*.,Valencia. Engloba Edición

WEIXMAN, VIRGINIA W. (1979); *Roman Polanski: A guide to References and resources*, Boston: G.K Hall

WOLF, NORBERT (2007) *Romanticismo*. Madrid: Taschen

8. APÉNDICES:
FICHA ARTÍSTICA Y TÉCNICA DE LOS FILMS

Cuando los ángeles caen

(*Gdy Spadaja Anioły*, Roman Polanski, 1958-1959)

1958/1959-21 min-Polonia- Blanco y negro/ Color

DIRECTOR: Roman Polanski -GUIÓN: Roman Polanski -

MÚSICA: Krzysztof Komeda

FOTOGRAFÍA: Henryk Kucharski -PRODUCTORA:

Panstowowa Wyższa Szkoła Filmowa INTERPRETES:

Barbara Kwiatkowski (Protagonista versión joven), Roman Polanski (Protagonista versión anciana),

Andrzej Kondratiuk (Hijo/Angel)



Repulsión

(*Repulsion*, Roman Polanski, 1965)

1965 - 100 Min - Reino Unido – Blanco y Negro

DIRECTOR: Roman Polanski GUIÓN: Roman Polanski & Gerard

Brach MÚSICA: Chico Hamilton FOTOGRAFIA: Gilbert Taylor

PRODUCTORA: Compton Production INTERPRETES: Catherine

Deneuve (Carole Ledoux), Ian Hendry (Michael), Colin (John

Fraser), Yvonne Furneaux (Helen Ledoux), Patryck Wymark

(Cobrador de impuestos), Helen Fraser (Bridget) Mike Pratt

(Obrero)

Festival de Berlin 1965 OSO DE PLATA AL MEJOR DIRECTOR:
ROMAN POLANSKI



La semilla del diablo

(*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968)

1968 - 136 Min – EEUU - Color

DIRECTOR: Roman Polanski - GUIÓN: Roman Polanski & Gerard

Brach (Basado en la novela de Ira Levin) - MÚSICA: Christopher

Komeda - FOTOGRAFÍA: William Fraker - PRODUCTORA:

Paramount Pictures INTERPRETES: Mia Farrow (Rosemary Woodhouse), John Cassavettes (Guy Woodhouse), Ruth Gordon (Minnie Castevet), Sidney Blackmer (Roman Castevet), Maurice Evans (Hutch), Ralph Bellamy (Dr. Sapirstein), Angela Dorian (Terry), Patsy Kelly (Laura Louise)

Premios Oscar 1968 OSCAR A LA MEJOR ACTRIZ DE REPARTO: RUTH GORDON



El quimérico inquilino

(*Le Locataire*, Roman Polanski, 1976)

1976 – 120 Min – Francia - Color

DIRECTOR: Roman Polanski - GUIÓN: Roman Polanski & Gerard

Brach (Basado en la novela de Roland Topor) - MÚSICA: Philippe Sarde

- FOTOGRAFÍA: Sven Nykvist - PRODUCTORA: Paramount Pictures

INTERPRETES: Roman Polanski (Trelkovsky /Simone Choule), Isabelle Adjani (Stella), Melvyn Douglas (Sr. Zy), Jo Van Fleet (Sra. Dioz), Shelley Winters (Portera)

Festival de Cannes 1976 NOMINADA A LA PALMA DE ORO



Tess

(*Tess*, Roman Polanski, 1979-1980)

1979/1980- 172 min- Francia-Color

DIRECTOR: Roman Polanski- GUIÓN: Roman Polanski, Gerard Brach & John Brownjohn (Basado en la novela de Thomas Hardy), MÚSICA:

Phillipe Sarde-FOTOGRAFÍA: Geoffrey Unsworth, Ghislain

Cloquet -PRODUCTORA: Renn Productions, Timothy Burrill

Productions, Societé Française de Production (SFP) -

INTERPRETES: Nastassja Kinski (Tess Durebyfield),

Peter Firth (Angel Clare), Leigh Lawson (Alex Stoke), Richard

Pearson (Padre de Tess)

Premios Oscar 1980 OSCAR A LA MEJOR FOTOGRAFÍA,

MEJOR DIRECCIÓN ARTÍSTICA Y MEJOR DISEÑO DE

VESTUARIO

Premios Cesar 1979 CESAR A LA MEJOR PELÍCULA,

MEJOR DIRECTOR Y MEJOR FOTOGRAFIA



El pianista

(*The Pianist*, Roman Polanski, 2002)

2002-148 min- Reino Unido / Francia/ Alemania- Color

DIRECTOR: Roman Polanski-GUIÓN: Ronald Harwood (Basado en la novela biográfica de Wladyslaw Spilzman)-MÚSICA:

Wojciech Kilar -FOTOGRAFÍA: Pawel Edelman- PRODUCTORA:

R.P Productions, Heritage Films, Studio Babelsberg/ Runteam Ltd

INTERPRETES: Adrien Brody (Wladyslaw Spilzman), Thomas

Kretschmann (Wilm Hosenfield), Maureen Lipman (Padre de

Spylzman), Emilia Fox (Dorota)

Premios Oscar 2002 OSCAR AL MEJOR DIRECTOR, MEJOR

ACTOR Y MEJOR GUIÓN ADAPTADO

Premios Cesar 2002 CESAR A LA MEJOR PELÍCULA, MEJOR

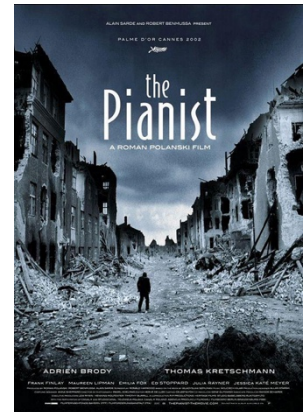
DIRECTOR, MEJOR ACTOR, MEJOR GUIÓN, MEJOR

FOTOGRAFIA, MEJOR MÚSICA, MEJOR SONIDO Y MEJOR

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Premios Goya 2002 GOYA A MEJOR PELÍCULA EUROPEA

Festival de Cannes 2002 PALMA DE ORO A LA MEJOR PELÍCULA



9. ANEXO: INTRODUCTION ET CONCLUSION

1. INTRODUCTION: SUR LA SCENOGRAPHIE ET LE CINEMA DE ROMAN POLANSKI

L'utilisation ou le traitement de la scénographie à travers l'histoire du cinéma a été un catalyseur analytique clair pour les films de certains cinéastes. La relation entre le film *Playtime* de Jacques Tati (*Playtime*, Jacques Tati, 1967) et l'architecture de Le Corbusier constitue un exemple remarquable ; la maison Manderley et l'hôtel Overlook apparaissant respectivement dans *Rebecca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940) et *Shinning* (*The Shinning*, Stanley Kubrick, 1980), pour ne citer que deux des réalisateurs les plus influents du septième art, témoignent également de ce fait. De même, et comme l'explique le théoricien Jacques Aumont, la scénographie est un concept plus large et plus complexe que cela puisse paraître. Au travers d'elle, on peut tout aussi bien faire référence à l'architecture, au mobilier d'un intérieur ou à un paysage.

À son tour, le facteur scénographique peut établir de multiples relations avec d'autres arts, comme la peinture, ou être modifié de façon significative par d'autres éléments typiques de la technique cinématographique comme le son. Cependant, dans la citation suivante d'André Bazin, nous pouvons trouver ce lien commun qui unit toute approche analytique de l'utilisation de la scénographie dans le cinéma :

Il n'est de théâtre que de l'homme, mais le drame cinématographique peut se passer d'acteurs. Un porte qui bat, une feuille dans le vent, les vagues qui lèchent une plage peuvent accéder à la puissance dramatique. Quelques-uns des chefs-d'œuvre n'utilisent l'homme qu'accessoirement : comme un comparse, ou en contrepoint de la nature qui constitue le véritable personnage central.¹⁷⁰

Dans la citation, Bazin mentionne la possibilité que l'humain soit accessoire et que le décor soit l'élément qui intensifie le drame, quelle que soit la forme scénographique en question. Les recherches suivantes maintiendront et continueront dans cette ligne, en particulier à propos de l'utilisation des atmosphères scénographiques comme intensificateurs du drame psychologique. En d'autres termes le drame psychologique s'explique en partie à travers les espaces et des opérations très spécifiques dans les images cinématographiques. Mais comme toute théorisation, il faut un objet d'étude, une

¹⁷⁰ Bazin, A. (2011, 1ra Edición :1985). *Qu'est –ce que le cinéma?*. Paris: Les éditions du cerf. p.157.

typologie de films au cinéma du même réalisateur. C'est à ce moment qu'émerge le nom de Roman Polanski.

1. Le cas du cinéma de Roman Polanski: l'appareil scénographique-psychologique

À ce jour, l'approche des films de Roman Polanski a été faite d'avantage avec sa vie privée controversée¹⁷¹ en ligne de mire, au travers d'une correspondance possible avec les interactions ou les liens entre les personnages de ses histoires, sans réaliser cette division artiste / personne et travail, nécessaire pour ce type de cas.

Cependant ce n'est pas la question qui nous intéresse ici, si ce n'est le fait qu'il n'y a pas assez d'informations théoriques et pratiques sur ses films, y compris des études sur la matière que nous voyons dans les images de cette filmographie très applaudie et reconnue, autant au box-office que dans les festivals, encore moins des études complètement axées sur les espaces et leur utilisation dans le cinéma du réalisateur pour exprimer la psychologie d'un personnage. Et ce, en dépit de l'importance reconnue et avérée des espaces dans ce mécanisme.

Il y a beaucoup d'exemples frappants qui attestent de l'importance de l'espace dans les films de Roman Polanski, ne serait-ce que dans deux de ses trois derniers films : *Carnage* (Roman Polanski, 2011) et *La vénus à la fourrure* (Roman Polanski, 2013), deux comédies noires se déroulant respectivement dans un appartement et un théâtre. Les espaces y sont modifiés de manière palpable suivant le déroulement des films ou le comportement des personnages. D'autre part, dans son dernier film à ce jour, *D'après une histoire vraie* (Idem, 2017) le film s'ouvre et se termine dans le même espace, dans la même séance de dédicaces, avec un traitement de la lumière et des costumes identique. On peut également noter que la relation entre les deux personnages principaux est traitée dans des espaces toujours plus isolés, d'abord un appartement en ville puis une maison de campagne. Cependant, pour une étude comme celle-ci, concernant une vingtaine de films répartie sur quatre décennies, il est nécessaire de sélectionner un groupe concret de films.

¹⁷¹ "Il faudrait pouvoir oublier tout le reste et se concentrer uniquement sur le cinéma. Oublier votre enfance dans le Ghetto, oublier la tuerie d'Hollywood, oublier l'affaire de moeurs. Mais cela paraît impossible" LEGRAND, DOMINIQUE (2017), *La passion Polanski*. Paris. Marest éditions, p.139

Par conséquent, comme les films de Roman Polanski suivent une structure circulaire selon certains auteurs, cette étude tentera également d'établir un cycle visuel composé de films partageant une approche similaire de la gestion de la scénographie. L'idée est d'établir une ligne directrice évolutive, c'est pourquoi les films étudiés appartiennent à différentes périodes de la filmographie concernée et à différents genres cinématographiques. Les cas que nous allons analyser sont les suivants : le court métrage *Quand les anges tombent* (*Gdy Spadaja Aniol*, Idem, 1958-1959); la trilogie des appartements ou la trilogie de la réclusion appartenant aux films de terreur psychologique : *Répulsion* (*Repulsion*, Idem, 1965), *Rosemary's baby* (Idem, 1968) et *Le locataire* (Idem 1976); l'adaptation cinématographique du roman dramatique de Thomas Hardy: *Tess* et le film *Le pianiste* (*The pianist*, Idem, 2002) se déroulant pendant la deuxième guerre mondiale.

Ces six films couvrent des étapes très différentes de la filmographie du réalisateur français : ses débuts comme réalisateur de court-métrages dans les années 50, ses premiers longs-métrages à succès dans les années 60, un film de transition entre les années 70 et 80 et enfin un film de la première décennie du XXIème siècle.

Le court métrage *Quand les anges tombent* appartient à la première période de la filmographie de Roman Polanski, réalisé avant son premier long métrage *Le couteau dans l'eau* (*Noz W. Wodzie*, dans ce court métrage :

L'un des aspects transcendants pour parvenir à transmettre les sensations était, nécessairement, dans la conception des décors, ce à quoi Polanski avait prêté peu d'attention dans ses précédents courts à cause de la nature vériste de la grande majorité de ceux-ci ou de l'abstraction environnementale dans sa dernière pièce, *Lampa*

À son tour, l'histoire de la production du court métrage, ou plutôt de sa post-production, montre également cette prédilection esthétique pour le soin et le détail des atmosphères. Comme le raconte presque toutes les sources biographiques consultées sur Roman Polanski, ce court métrage était un exercice pour la Lodz Film School en Pologne. Le biographe Christopher Sandford (2009) nous raconte curieusement le rejet définitif de l'exercice à l'école de Lodz, où ils louent la construction des décors :

Selon la note recueillie dans les archives de Lodz, le film était considéré comme "intrigant et complexe". (...) Il y a beaucoup à admirer dans les effets et la lumière », (par Polanski) comme l'écrit un membre du jury. La construction des décors était "méticuleuse" dans son ensemble, mais le réalisateur était dépassé en tant que scénariste, proposant peut-être une "fin légèrement mélodramatique"

Cette citation montre le soin et la minutie apportés à la scénographie du court et comment cela a affecté la narration de manière importante, le jury se référant probablement à un événement peu cohérent dans l'histoire, ce qui implique que les images du film traduisaient d'avantage l'atmosphère et les éléments qui entourent le personnage que la narration ou l'histoire principale.

La trilogie des appartements, ou trilogie de réclusion, comme très récemment nommée par Joaquin Vallet dans son étude sur Roman Polanski, est un recueil de trois films qui, inconsciemment (comme le dira le réalisateur plus tard), ont été reliés par le genre de la terreur psychologique, la similitude entre les histoires (trois femmes qui sont contraintes de se confiner psychologiquement et physiquement dans leurs foyers) et leurs espaces communs: trois appartements dans trois enclaves cosmopolites du monde (Londres, New York et Paris). Ainsi, *Répulsion*, *Rosemary's baby* et *Le locataire* sont liés par cette volonté de montrer la confusion des personnages devant un environnement et surtout par le fait que, dans les trois films, les endroits du quotidien se transforment en « véritables terreurs labyrinthiques » comme l'affirme le critique de *Caiman*, *Cuadernos de cine*, Roberto Cueto.

Cette trilogie de films a catalogué le cinéma de Roman Polanski comme un ensemble visuel talentueux pour capter les explosions de violence, non seulement dans l'espace que nous analysons, mais aussi dans les histoires et les personnages principaux. Ainsi, lors de la première du film *Tess*, beaucoup de gens ont été surpris par cette nouvelle approche visuelle et lumineuse, plus proche du romantisme pictural visuel du XIXe siècle que de l'expressionnisme, plus typique du film d'horreur et de fantaisie silencieux allemand très présents dans les films précédents de Polanski, en particulier dans la trilogie de la terreur susmentionnée.

Le paradoxe est plus grand si l'on prend en compte que, chronologiquement, *Tess* vient après *Le Locataire*, troisième film de la trilogie des appartements. Et pourtant, dans les deux films, l'atmosphère scénographique était presque aussi vitale ou même plus importante que le développement du récit. Selon les notes de Dominique Avron, ce sont les paramètres que Polanski a suivi pour *Tess* :

Le principe directeur fut de conserver selon les propres termes de Polanski « l'atmosphère à 100% et les péripéties à 40% ». Ils éliminèrent donc de nombreuses scènes (...). Par contre ils durent en réécrire d'autres pour rendre l'histoire plus visuelle ou plus intense, parfois en modifiant sensiblement la scénographie »

La particularité de la direction suivie pour la scénographie de *Tess* mise en avant par Avron devient un exemple nécessaire pour construire ce cercle visuel scénographique que nous mettons en place pour cette analyse.

Notre cercle théorique-pratique se terminera finalement avec un film plus récent, *Le pianiste* (*The Pianist*, Idem, 2002). Dans ce cas, plutôt que de recourir à des bases théoriques pour justifier le choix de ce film, on pourrait simplement dire que la production du film est une justification à elle toute seule, en particulier à travers les déclarations du producteur lui-même, Robert Benmussa, qui mentionne qu'en pré-production l'équipe ne voulait aucun décors reconstitué pour la séquence dans laquelle Wladek Szpilman (Adrien Brody) découvre les ruines causées par les bombardements, mais qu'elle avait une préférence pour des ruines réelles contemporaines à l'époque du film qui furent finalement trouvées à Berlin Ouest. En ce sens, l'anecdote fait écho au décors utilisé pour le deuxième film de la trilogie des appartements, *Rosemary's baby* où le célèbre et «maudit» Dakota Building a été utilisé pour tous les plans extérieurs et intérieurs.

Tout au long de l'analyse scénographique de ces six films nous essayerons d'établir une série de liens et de connexions à travers l'utilisation d'opérateurs scénographiques constants dans l'image, en nous basant toujours sur le court métrage de 1958. Nous ne réduirons pas ici l'étude de la scénographie à la simple mention des divers décors et autres éléments qui composent les films de Roman Polanski. L'intention est de dégager des clés chargées de sens afin d'approcher la signification des espaces eux-

mêmes, des espaces qui traduisent ce que vivent les personnages, ils prennent donc une dimension psychologique dans les films que nous allons analyser.

En d'autres termes, les espaces vivent une réelle évolution parallèle à l'évolution du mal-être des personnages, des décors toujours adaptés aux genres et aux normes des quatre films : drame romantique, drame de guerre et terreur psychologique. Hélène Goscillo souligne ce point dans son texte pour le recueil des publications autour des films de Roman Polanski *Le Cinéma de Roman Polanski: Les espaces sombres du monde*, ce qui coïncide avec notre hypothèse et notre sujet d'analyse:

Scholarship on Polanski primarily focuses on his obsession with evil, violence, voyeurism and power relations, more briefly registering his purely visual solutions to cinematic issues, his transformation of claustrophobic settings into psychic space (...) and of everyday objects and landscapes into symbols (...).¹⁷²

¹⁷² [L'étude sur Polanski se concentre principalement sur son obsession du mal, de la violence, du voyeurisme et des relations de pouvoir, enregistrant plus brièvement ses solutions purement visuelles aux problèmes cinématographiques, sa transformation des cadres claustrophobes en espace psychique (...) et des objets quotidiens en symboles]. La traduction est mienne
ORR, JOHN & OSTROWSKA, ELZBIETA (2006) *The cinema of Roman Polanski: dark spaces of the world*, Londres: Wallflower Pres, p.23.

2. CONCLUSIONS: FERMETURE DU CYCLE SCÉENOGRAPHIQUE-PSYCHOLOGIQUE

Tout au long de cette étude jusqu'à cette conclusion, nous avons analysé le travail de Roman Polanski à travers l'établissement de programmes visuels scénographique-psychologiques autour de six films de sa filmographie que nous allons citer ici : le court métrage *Quand les anges tombent*, la trilogie des appartements composée de *Répulsion*, *Rosemary's baby* et *Le Locataire* ainsi que les films historiques *Tess* et *Le Pianiste*. Nous avons mené cette analyse en nous basant sur des terminologies théoriques concrètes : les *images-espaces* pour analyser les espaces extérieurs et les lieux publics, le terme « non lieux » de Marc Augé pour analyser les habitations et les endroits privés et finalement le terme *qualité-puissance* de Gilles Deleuze pour analyser l'usage des objets et formes matérielles créés par l'humain.

Comme nous l'avons avancé dans l'introduction, parmi la vingtaine de films de Roman Polanski, beaucoup comprennent un jeu entre la scénographie et le facteur psychologique. Cependant, le choix des films étudiés ici n'est pas aléatoire, en effet ils répondent à la présence de connexions scénographique-psychologiques entre les longs métrages et le court métrage *Quand les anges tombent* qui les a tous précédé. C'est pourquoi nous concluons cette étude en mettant la lumière sur ces connexions, nous fermerons ainsi ce cycle d'étude.

1. Les espaces *représentés* et *inscrits* dans les films de Roman Polanski et la possibilité d'un nouveau terme annexe: le *personnage-espace*

Nous commencerons par reprendre l'explication du concept d'*images-espace*. Avec ce groupe d'images, Antoine Gaudin veut faire référence aux scènes, qu'il nomme et distingue en tant qu'*espaces enregistrés dans le film* et en tant qu'*espaces inscrits dans le film* et qui forment un système visuel basé sur le mouvement et le dynamisme dans l'image. Pour Antoine Gaudin, les types d'espace mentionnés plus haut ne sont pas antagoniques mais fonctionneraient et corréleraient simultanément. Ces images semblent être dans le groupe de films de Roman Polanski choisi pour cette étude.

En nous basant sur l'ouverture du film *La prisonnière du désert* que Gaudin cite pour expliquer son concept, nous pouvons voir que la mise en scène de l'espace paraît être une référence à l'un des plans de *Quand les anges tombent*, exception faite que dans

le film de John Ford l'idée était d'appuyer l'aspect colossal du désert, alors que dans le court de Polanski, l'idée appuyée, au moyen de techniques comme la photographie ou le fondu enchaîné, est l'isolement et l'étrécissement en lien avec le sentiment visuel de claustrophobie.

D'autre part, plusieurs des clés visuelles des plans mentionnés tendent à se développer dans les films suivant le moyen-métrage que nous avons choisi d'analyser ici. D'un côté, l'influence romantique et le conflit visuel binaire entre nature et ville se développe complètement dans le film *Tess*. Le premier des facteurs qui prévaut dans le court-métrage est l'image de l'homme devant l'immensité de la nature qui l'entoure ; dans le cas de *Quand les anges tombent*, le personnage féminin fait face à la claustrophobie monstrueuse de la ville. Dans *Tess* ce langage s'exprime à travers la scénographie des paysages à tel point que nous pouvons parler de réels *tableaux vivants* à propos de la composition de ces scènes, c'est le cas, par exemple, de la séquence montrant Tess et Angel. Aussi, dans ce film, la nature est présentée comme supérieure à la technologie, alors que nous pouvons apprécier l'idée contraire –la ville supérieure à la nature- dans *Quand les anges tombent*. Seulement, la scénographie se développe toujours en lien avec la trame psychologique ou les humeurs de l'héroïne, au point qu'elle soit appelée « fille de la nature » par son amant. Ce qui pourrait nous conduire à proposer une nouvelle terminologie, en lien avec le concept d'*images-espace* de Gaudin, qui serait les *personnages-espaces*. Ceux-ci, au même titre que les deux types d'espace décrits par Gaudin, fonctionnent à travers leur lien de mouvement et de dynamique avec les espaces qui les entourent.

Dans la scénographie que nous analysons dans *Quand les anges tombent* nous parlons de rues aux aspects claustrophobiques en temps de guerre absurde, ces observations se répèteront, dans une forme moins développée, dans les images-espace de *Le pianiste* où l'espace urbain de Varsovie impose un enfermement visuel toujours plus fort en fonction du cours de la guerre et de ses conséquences sur le personnage ou sur le personnage et sa famille. D'autre part, de la même façon que la nature est un témoin des conséquences de la guerre dans *Quand les anges tombent* –avec l'image du ver devant le champ en flamme- le même procédé de témoignage survient à travers les images, urbaines cette fois-ci, de *Le pianiste* : une statue du Christ et un train de prisonniers.

Pour fermer le cycle, nous pouvons analyser la *trilogie des appartements* où les images-espaces partagent avec *Quand les anges tombent*, l'inscription et la représentation de grandes villes en tant qu'espaces existentialistes qui s'apparentent à des prisons. Le cas le plus évident, est dans *Rosemary's baby* où la séquence d'ouverture présente la ville de New York survolée par les caméras de la même façon que Cracovie est survolée dans la séquence d'ouverture de *Quand les anges tombent*. La différence majeure est qu'alors que Cracovie s'assimile totalement à une prison, New York est ouverte et baignée d'une lumière diaphane, seulement à mesure que la caméra avance, nous pouvons découvrir une « réelle prison » métaphoriquement symbolisée par le bâtiment Bramford, loin du reste de la ville, ce bâtiment apparaît au moyen d'un changement d'angle et d'une transition du type de bâtiment montré (bâtiment en pierre contre bâtiments modernes en béton). De la même façon, cette dimension symbolique théorique de prison existentialiste qui s'applique à Cracovie, où la vieille dame-pipi vit ses derniers jours, est grandement similaire à la dimension symbolique de Londres et Paris dans *Répulsion* et *Le locataire* respectivement. Londres en tant que symbole de la réalité extérieure masculine à laquelle la protagoniste est « allergique », Paris en tant que représentation symbolique possible du vide existentiel du héros. Ces dimensions ou lectures symboliques se développent dans deux scènes de ces films, se déroulant dans des espaces publics. Ces deux procédés se développent au moyen de différentes techniques : la technique des images discursives dans la scène du restaurant dans *Répulsion* et la technique du montage analytique ou d'idées dans *Le Locataire*.

2. Du non-lieu au non-foyer dans *Quand les anges tombent* et la trilogie des appartements

Définissons, une fois encore, le terme *non-foyers* : cette dénomination fait référence aux maisons, appartements ou chambres que les personnages utilisent comme lieu de vie au long des films, seulement, au travers de catalyseurs scénographiques, ces lieux jouent avec leurs identités ou la notion de celles-ci. Beaucoup de ces catalyseurs scénographiques sont, par ailleurs, toujours liés à la sensation d'isolement et de la claustrophobie. C'est pourquoi, si les *non-lieux* d'Auge sont les espaces de l'anonyme, ou de la surmodernité, les *non-foyers* sont les espaces du surisolement.

Nous pourrions situer le court-métrage *Quand les anges tombent* comme point de départ de la création de cette terminologie d'espaces, parce que beaucoup d'opérateurs

scénographiques utilisés et exécutés dans les images de ce court sont développés dans les autres films qui composent cette étude. Ainsi, les toilettes-habitation du personnage sont un espace qui participe, à travers ses éléments formels, aux sensations d'isolement et de claustrophobie mentionnées plus haut.

Le court-métrage fait écho à la trilogie des appartements à partir du moment où l'architecture commence à refléter la psyché étrange de la femme âgée, en effet, l'architecture se modèle et se transforme également en miroir de la dégradation psychologique des personnages dans les trois films. Les toilettes (habitation de la vieille dame dans le court-métrage) gardent une relation directe à travers le traitement de cette espace dans *Repulsion* et *Le Locataire*. Dans *Repulsion*, la relation s'exprime à travers l'accès des personnages et leur usage de ces espaces dédiés à l'hygiène, on leur trouvera l'aspect expressionniste d'une grotte où les gouttes d'eau produisent des sons caractéristiques, on retrouve cet aspect dans le court métrage, il souligne l'absence de refuge possible pour les personnages. Il souligne également le caractère invasif du son: Il évoque le souvenir de la vieille dame dans le cas des toilettes-habitation du court et l'invasion de la masculinité dans le cas de l'appartement de *Repulsion*.

Dans les toilettes de l'appartement *non-foyer* de *Le Locataire* nous pouvons retrouver la formidable claustrophobie visuelle de *Quand les anges tombent*. Seulement l'intérêt réel d'une étude comparative des deux espaces est l'usage, dans les deux œuvres, de la décoration historique et que dans les deux cas elle fait allusion à l'identité des personnages. Les toilettes dans lesquels vit la vieille dame sont décorés avec des inspirations *art déco* et *art nouveau* avec de nombreux motifs et avec de nombreuses formes végétales. Un peu plus loin, dans les flashbacks, nous pouvons découvrir des souvenirs appartenant à la jeunesse de la vieille dame : elle était une paysanne, avant la première guerre mondiale, loin de Cracovie où elle s'est vue obligée de déménager et où elle finit par utiliser les toilettes comme «foyer». Il est possible que les formes végétales soient une allusion à ce passé à la campagne, à première vue inimaginable, mais que nous découvrons grâce à l'emploi constant de fondus enchaînés et d'autres techniques qui connectent ces motifs végétaux avec les souvenirs correspondant dans les flashbacks. Dans *Le Locataire*, la décoration historique choisie se compose de hiéroglyphes égyptiens. Ici, le jeu visuel tourne autour de l'intérêt porté par le personnage à la culture égyptienne comme nous l'avons expliqué dans le chapitre. Les deux œuvres partagent

également l'aspect de la décadence et l'aspect de l'existentialisme, dans le cas de *Le Locataire* nous faisons référence à ces éléments dans l'analyse de la séquence du générique de fin.

Cependant, sans aucun doute, l'opérateur scénographique commun à *Le Locataire* et au court-métrage serait la marquise dans le premier et le toit de verre dans le second. D'abord, nous pouvons noter le fait que la marquise et le toit de verre présente une cassure semblable au niveau de la texture visuelle. Ces cassures sont des portes qui, dans les deux films, permettent à une forme figurative hallucinatoire (dispositif scénographique-psychologique) d'entrer dans l'espace. De plus, dans les deux cas, ces éléments deviennent, une fois de plus, d'autres moyens de suggérer la claustrophobie visuelle que l'on doit aux barreaux qui composent le toit de verre et le rende comparable à une cage de laquelle, au moyen de nombreux plans en contre-plongée, on aperçoit l'extérieur et les pieds des promeneurs comme si cet espace sous-terrain, auquel appartiennent les toilettes publiques, était un autre monde auquel seule la vieille dame appartenait. Une vision partagée par Alexandre Tylski qui ajoute la possibilité d'envisager le toit de verre comme un autre connecteur scénographique aux souvenirs de la vieille femme :

Quant aux images, elles se chargent de décrire le décor, rendu en fait vivant par ces sons hors champs (bruit de pas extérieurs, réverbération, etc...). Ainsi, les pas au plafond de verre rappelle de souvenirs à cette vieille dame.¹⁷³

Le Non-Foyer dans *Rosemary's baby* peut prendre ses racines dans *Quand les anges tombent*, en effet le court pourrait être un genre de précédent visuel au conte satanique car dans les deux œuvres, les espaces réels et imaginaires se mélangent. Dans *Quand les anges tombent* l'ouverture d'une porte appartenant à la réalité est un passage, au moyen de fondu enchaîné, vers un flashback, de même la cage emprisonnant un oiseau ouvre un passage vers la scène où l'enfant torture une grenouille, notons également que les motifs du carrelage servent de cadre aux scènes partagées entre la vieille dame et son ancien amant. Dans *Rosemary's baby*, de la même façon que l'atmosphère goyesque du sabbat satanique fait écho à la vision du tableau de Goya dans la séquence de « l'adoration des bergers », la bichromie du tissu du lit de Rosemary dans son rêve fait écho au tissu du berceau de l'enfant dans la réalité.

¹⁷³ Tylski, A. (2004) *Roman Polanski: Ses premiers films polonais* Lyon: Aleas, p.98

Nous devons également noter que si dans *Rosemary's baby* les objets du quotidien correspondent les uns aux autres pour créer le suspens et nous emmener progressivement vers la résolution du mystère de l'intrigue, dans *Quand les anges tombent* la résolution porte d'avantage sur notre propre conception de la personnalité de la vieille dame que sur un réel mystère. Nous devons également nous noter que, de la même manière que grâce à la scénographie du premier rêve de Rosemary, nous comprenons le caractère « soumis-catholique» du personnage, nous comprenons le caractère infantile de Carole, dans *Répulsion*, grâce aux petits jouets qui décorent son appartement.

3.Du Non-Foyer dans *Quand les anges tombent* au non-foyer dans *Tess* et *Le Pianiste*

Dans *Tess* et *Le Pianiste*, c'est le simple usage du plan « en cage » (F54) qui paraît être la connexion la plus évidente avec le concept de *non-foyer* et avec *Quand Les Anges Tombent*. Pour commencer, intéressons-nous au concept de *non-foyer* dans *Tess*. Dans le flashback du court métrage il y a seulement un élément de la trame qui peut être considéré comme *non-foyer*: la maison où travaille, en tant que domestique, le personnage, cet élément fait écho à la situation de Tess et à l'unicité de la présence du *non-foyer* dans le film. De la même manière que dans le court-métrage, dans le *non-foyer* qu'est la maison de Urberville, la communion foyer-habitant ne peut se produire. Pour le personnage joué par Natassja Kinski, c'est le viol perpétré par le maître de maison dont elle est victime qui empêche cette communion ; pour le personnage du court, c'est l'absence de son fils mort à la guerre. Cependant, la perte d'identité et de relation avec l'espace dans *Tess* se manifeste à travers l'union son-scénographie générée par les cages à oiseaux comme expliqué dans le point correspondant (4.5) ; alors que dans le court métrage l'union son-scénographie est provoquée par le bruit des troupes militaires et par les barreaux des fenêtres et du toit de verre qui suggèrent l'atmosphère d'une prison. Dans le cas du court du court métrage, les barreaux responsables de la sensation claustrophobique associés à l'hymne que l'on peut entendre par la fenêtre suggèrent la rencontre interrompue entre la mère et son fils parti à la guerre. Dans le cas du long métrage, les cages associées à l'homme et ses sifflements semblent être des avertissements relatifs au viol que va subir Tess.

Le plan « en cage » de *Quand les anges tombent* partage avec *Le pianiste* ces références de l'espace que Augé a catégorisées et que nous avons adaptées pour proposer les *non-foyer*: l'existentialisme et la modification du moyen et de la situation. De la première nous retrouvons, dans le court, l'élément scénographique de la fenêtre (autre fois F54), soulignant l'isolement et l'impotence, ainsi que la situation « individualisée » de la vieille dame devant l'espace. De la deuxième nous retrouvons la transformation et la « perte d'identité » du foyer de la famille Spilzman, qui d'une habitation richement décoré et pleine de musique se transforme en lieu vide et sans âme; les toilettes du court métrage subissent également des transformations car, à la différence du long métrage où l'appartement se vide, de nouveaux éléments scénographiques entrent en scène (comme la cage et l'oiseau) et deviennent des catalyseurs des souvenirs du personnage ce qui modifie notre perception de ces toilettes publiques. La radio dans le long métrage et la fenêtre dans le court entretiennent également une liaison avec la modification du moyen et de la situation: elles sont toutes deux vectrices de nouvelles erreurs.

4. De la fleur, l'ange à la cloche, les objets du quotidien, les ruines et les instruments de musique

Finalement, nous avons noté que dans ce groupe de films réalisé par Polanski, une série de formes et d'objets différents se développe, un procédé que Deleuze nomme *qualité-puissance*, notons également que ces objets fonctionnent selon deux dimensions : en tant qu'images-affection (quand un visage s'exprime et donne une qualité à ces objets) et qu'images-action (quand les objets se suffisent à eux-mêmes). Dans les six films, il y a une abondance de ce type d'images et dans tous les cas nous apprécions une évolution ou le parcours de ces formes.

Dans le cas de *Quand les anges tombent*, la durée du court-métrage ne permet pas un espace filmique suffisant pour le développement des qualités des quelques éléments. De toute façon certains, comme la fleur par exemple, semblent entretenir une relation avec cet état que nous appelons images-actions parce que nous apprécions ces éléments dans le présent et dans le passé narratif, dans les «toilettes-habitation» et dans la campagne où la vieille dame habitait. La figure de l'ange avec la cloche peut supposer un exemple d'image affection, mais pas avec une forme explicite en comparaison avec les futurs films, parce-que le visage de l'ange, qui donne la qualité à l'objet, n'est vu que

quelques minutes plus tard. Cependant, ce délai pour montrer le visage est l'expression la plus proche d'une évolution ou d'un parcours de l'objet dans le court-métrage.

Ces aspects de l'évolution trouveront leur maturité dans la trilogie des appartements, où les objets avec leurs *qualités-puissances* respectives connaissent une grande évolution comme si ces objets étaient d'autres personnages de l'histoire. Dans le cas de *Répulsion* et du rasoir dans l'appartement de Carole, l'objet est d'abord associé au petit ami de sa sœur et finit comme outil d'assassinat dans le final du film. Le même phénomène se répète avec la racine de tanis qui possèdent deux matérialités et se transforme tout au long de l'altération psychologique-sanitaire du personnage de Rosemary. *Le locataire* ferme la trilogie des appartements, ici, l'évolution des *qualités-puissances* s'exprime à travers la manière de s'habiller des deux femmes du film, Simone Choule et Stella, qui crée une connexion entre elles. Un fait qui cause la perte de Trelkovsky dans le cas de Simone Choule et l'attraction sexuelle de celui-ci dans le cas de Stella.

Les miroirs, dans la trilogie, jouent le même rôle, ils sont des identifiants cinématographiques primaires où les visages qui anticipent la puissance sont plus évidents et obtiennent plus de clarté pour exprimer la psychologie délirante des personnages. Principalement, grâce aux déformations dans *Répulsion* et *Rosemary's baby*, et grâce à la minimalisation progressive des reflets du protagoniste dans *Le Locataire*.

Dans la trilogie des appartements, l'option choisie est un langage visuel avec les miroirs, le rasoir et d'autres éléments associés au genre du thriller psychologique. Dans le film *Tess*, dû à son caractère romantique, nous voyons le même effet de *qualité-puissance* mais avec des éléments plus habituels aux peintures du Romantisme. Dans le cas de l'adaptation du XIXe siècle, ces *qualités-puissances* sont développées par la présence de ruines, de formes architecturales ou naturelles, manipulés par l'homme qui dialoguent sur le passage du temps et la chute de personnages puissants. Ces thèmes sont des parts de l'histoire du film mais ils sont surtout l'origine du malheur émotionnel, personnel et psychologique de Tess. Concentrons-nous spécialement sur un élément, le Cromlech de Stonehenge qui est un exemple frappant de la combinaison de toutes les caractéristiques visuelles que nous avons adaptées au dispositif scénographique-psychologique que nous étudions: la poétique visuelle de la claustrophobie, des

connexions avec d'autres espaces du film ou évidemment –c'est la base de ce chapitre- la *qualité-puissance* développée en elle même.

Et pour finir, dans *Le pianiste*, l'évolution et le parcours des formes matérielle s'expriment à travers les instruments musicaux et cette évolution entretient une liaison remarquable avec les sons, il y a beaucoup de fois où l'objet scénographique est convoqué par le son ou par le dialogue *a priori* et montré physiquement *a posteriori*. Tout ça se développe en relation avec l'humeur du protagoniste en ce qui concerne sa grande passion: la musique.

Nous fermons ainsi ce cycle scénographique-psychologique d'une importante partie du cinéma de Roman Polanski. Un cycle que nous avons crée en démontrant la possibilité d'analyser des catalyseurs scénographique-psychologique distincts comme la constante visuelle la plus commune du cinéma de se réalisateur.